



25 b)

21世纪
新音乐理论丛书

现代和声与中国作品研究

王安国 著

作品研究

2

1

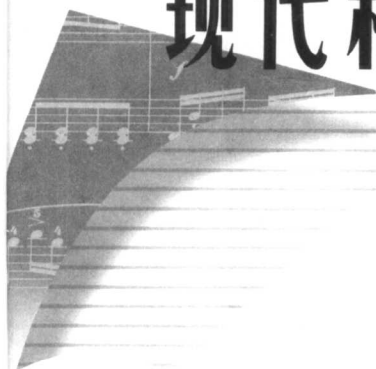
著

43)

ANDAI HESHENG YU ZHONGGUO ZUOPIN YANJIU

现代和声与中国作品研究

王安国 著



21世纪
新音乐理论丛书
西南师范大学出版社



RA034/9

中央音乐学院图书馆



00060343

185443

图书在版编目 (CIP) 数据

现代和声与中国作品研究 / 王安国著.

- 重庆: 西南师范大学出版社, 2004.1

(21 世纪新音乐理论丛书)

ISBN 7-5621-3041-8

I. 现… II. 王… III. 和声学 - 文集

IV. J614.1-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 115728 号

21 世纪新音乐理论丛书**现代和声与中国作品研究****王安国 著**

责任编辑: 贾晖

封面设计: 王正端

出版发行: 西南师范大学出版社

地址: 重庆市北碚区天生路 2 号

邮编: 400715

经 销: 全国新华书店

印 刷: 四川外语学院印刷厂

开 本: 787 × 960 1/16

印 张: 15.5

字 数: 290 千字

版 次: 2004 年 1 月 第 1 版

印 次: 2004 年 1 月 第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-5621-3041-8/J·292

定 价: 20.00 元

(封底未贴有激光防伪标志系盗版书)

《21 世纪新音乐理论丛书》

编 委 会

主 任:王安国

编 委:徐昌俊 杜晓十 周世斌

刘正维 陈秉义 方智诺

于学友 李诗原 李 虬

目 录

序 对创新的满腔热情和理论工作的科学态度····· 吴祖强	1
我国当代音乐作品的和声创新问题·····	4
对我国和声学科发展近景的探测·····	82
论巴托克调式体系的综合性与多重性·····	91
巴托克《八首钢琴即兴曲》中的极音和弦·····	119
我国音乐创作“新潮”纵观·····	132
“新潮”音乐——一个特定的历史文化过程·····	149
“我们前面的路还很长、很长” ——武汉“青年作曲家新作交流会”综述·····	163
对我国当前音乐创作情况的两点估计 ——1987年1月16日在中央音乐学院座谈会上 的发言·····	167
评谭盾《第一弦乐四重奏：风·雅·颂》·····	172
朱践耳管弦乐近作研究·····	188
新时期的中国音乐创作·····	215
跋——读《我国当代音乐作品的和声创新问题》····· 桑 桐	246



序

——对创新的满腔热情 和理论工作的科学态度

吴祖强

王安国同志希望我为他的论文集《现代和声与中国作品研究》写篇序言，对此我感到惶悚。我不是专业理论工作者，偶尔写点文章来议论音乐创作和演出，对音乐生活中某些问题说点看法也有之，评介音乐理论专著的事却从未做过。我一直认为，严谨的专业理论工作比主要是出于感性地去谈些对眼前艺术现象的见解要困难得多，那是一个更高的层次，需要渊博的学识、细致的研究、严密的思考与反复的论辩，是极其艰苦的劳动，不宜妄议。当然，也由于在过去相当长的时期内，经常会面对一些洋洋洒洒、“放之四海而皆准”的理论宏文，这类“八股”往往气势凌人而新意甚少，有时就会使人产生一种“敬而远之”的本能反应，索性少读或不去阅读，不读或少读则连妄议也没有资格了。因此，我一般极少对音乐理论专文发表什么意见。

然而，目前的情况确实有了很大的不同。改革和开放政策使得人们的思想和行动全都空前活跃起来，并遍及各个领域。拿音乐界来说，不仅创作和表演呈现出前所未见的蓬勃景象，有了不少出色成果和重大突破，在音乐理论方面也涌现了一支充满生气的新军。这批年轻的理论工作者精神抖擞，敢于向旧观念提出挑战，并且勇于联系实际，能够针对当前音乐创作和社会音乐生活中的尖锐问题积极探讨、钻研，力图做出切合实际的科学回答，真是令人非常高兴。

我想，这本《现代和声与中国作品研究》文集的作者王安国同志应该算得是这支音乐理论新军中颇有建树的一位。

利用国庆假期，我饶有兴味地读了作者交给我的，这本集子中的大部分文章，有的是重读，有的是初读，我觉得他的确是在十分严肃地从事自己的理论研究工作。这本集子收入了作者自 1980 年至今年初的共 11 篇专论和文章。如书名所提示，文集大致由两部分内容组成：一部分是近现代和声研究，包括他的硕士学位论文；一部

分是对我国当代作曲家及作品研究，属于联系当前实际的课题。从内容看，文集的学术性很强，但读者无疑由于将能愉快地分享作者的精彩研究成果而得益，就这一点来说，我相信读者是不会失望的。而我想在这里特别谈一下的则是我作为读者之一的另外一些读后感。本文集至少还有两点给我留下了相当深刻的印象，即从这些文章中所充分流露出来的，作者对于当前我国音乐新创作的满腔热情，以及他对待理论研究工作的不事空谈、扎扎实实的科学态度。我不知道能否说这就是作为当前音乐理论新军的成员之一的王安国的颇值得重视的特色的一部分？

我想就此说一点看法。

王安国曾向我谈道：“三中全会以来，我国音乐创作进入了一个新的繁荣时期，一大批在音乐观念和表现技法上具有创新精神的作品给这一时期的音乐创作带来了锐气和活力，他们冲击了建国前后由于特定的历史环境和文化氛围所形成的相对稳定的听觉习惯和审美理想，成为现时音乐生活及理论研究的新课题。对此，理论工作者采取什么态度？是因听不惯而指责？是怕风险而回避？还是认真研究，与作曲家共同探讨这些作品艺术上的得失，以便总结经验与问题，促进新的创作潮流更加健康发展？”他自己回答说：“我赞成后一种态度！”

很清楚，他的文章中洋溢的对老作曲家的新探索和对“新潮”作品的满怀热情的评论正是他上述见解的体现。顺便可以说说，尤其难得的是，据有人告诉我，他和这些新、老作曲家们已经都成了很好的朋友。并且，是平等的朋友。这意思是说，既非盲目吹捧，也不将自己的观点强加于人。他能够诚挚地提出自己的看法以至批评，又毫不怀疑地真正相信作曲家们的“自我调节”过程。他本人有过创作实践，十分理解音乐创作中的探索出新之可贵，对一切严肃劳动的哪怕点滴成果都应该珍惜和重视。我以为，作曲家们会喜欢这样的理论家朋友。当然，首先得具有真切的对待艺术上创新的满腔热情才能成为这样的朋友。理论家和作曲家能成为好朋友是既有利于音乐创作的发展，也有利于音乐理论的发展的，历史上并不缺乏这样的例子。

这一次，我有机会读了王安国 1984 年完稿的《我国当代音乐作品的和声创新问题》全文。这是他对我国主要是 1978 年至 1984 年间音乐作品和声方法的比较系统的归纳研究，我觉得他做了一件很有价值的工作，读后得益不少，虽然个别地方可能略有不同意见。但通过这篇专论，我深深为他扎实认真的科学的治学态度所感动。他在这篇论文以及文集中大部分文章里提出了不少论点，但明白无误的是这些论点都有相当严密的科学分析为依据，这也是很不容易的。其实理论文章最忌空谈，像那些“放之四海而皆准”的宏文往往也是最没有说服力的。谁都知道，文艺理论，包

括音乐理论本身就是科学，对种种艺术实践的概括，使成为真正具有现实指导意义的理论，只有经过大量的科学分析才能得到，以严谨缜密的具体分析作为理论研究的基石，是值得推崇的扎扎实实的科学态度。理论工作的价值并不应该总是阐述或解释尽人皆知的概念或者名人语录以及显示“博学”的引经据典，现实音乐生活中出现的新问题更是只能以创造性的艰苦科学劳动来寻求正确的答案。王安国的音乐论文在这方面的表现也许不只反映了他作为理论工作者应有的勤劳，还可以清楚看到的是他踏实的科学的作风。读者完全可以期待他不断拿出有价值的音乐科学理论研究成果。

我实在不具备为理论文集作序的能力，勉强写了以上这些，不过是表示一下对艰巨的音乐理论工作的支持，但愿不致太显得多余甚至成为文集的累赘。序言有时就叫赘言，发明这个词是文人自谦，我想借用这个词却是说的实话。



我国当代音乐作品的和声创新问题

引 言

1956 年，苏联作曲家阿拉波夫来华讲学时，我国部分作曲家、理论家及从事作曲技术理论教学的同志曾在中央音乐学院举行过一次关于和声的民族风格问题的讨论会。经过充分的讨论，这次会议提出了“调式功能与调式色彩相结合的基本原则”^①。也即是说，“解决和声的民族风格问题，应把各族文化所特有的调式特点与科学的调式功能和声相结合”^②。应该说，这一原则在当时既是对我国大约自“五四”以来专业音乐创作中主要和声经验的总结，又是我国 50 年代音乐创作中和声方法的主要指导原则。

这次讨论会距现在已过去了近 30 年，随着音乐事业的发展和创作的繁荣，我国音乐作品的和声方法与过去相比较，无疑是大大地丰富了。这种丰富，很多方面依然是在调式功能与调式色彩相结合的基本原则指导下所作的进一步发展；另一方面，一些和声手法却不同程度地突破了这一基本原则，与调式和声手法成平行或补充的关系，它们共同构成了我国当代音乐作品和声创新的主要线索。

本文拟对我国当代音乐作品和声创新的具体技法作一概略的归纳，并阐明自己对这一问题的基本认识，以应音乐创作、理论研究及作曲教学之需。

不过，要全面地概括和正确地认识我国当代音乐作品和声手法的创新，却是一项较艰巨的任务。这因为：第一，和声只是音乐艺术的表现手段之一，和声风格的发展与手法的创新，不仅和音乐的其他表现要素密切相关，而且与社会生活以及特定的民族审美心理有直接的联系。然而，如何准确地把握并阐述当今我国民族的审美心理，却是一个值得探讨而又难以定论的问题。第二，我国多声音乐的创作自解

① 谢功成，在喀山五声音阶音乐创作会议的发言，音乐建设文集，北京：人民音乐出版社，1959

② 苏夏，和声民族化的历史和现状，和声的民族风格与现代技法，北京：人民音乐出版社，1996. 62

放以来有了极大的发展，特别是粉碎“四人帮”以后，在党的正确的文艺方针指引下，音乐作品的数量及质量是过去任何一个时期都不能相比的。在这样的形势下，在新作品的演出、出版、介绍、评论等方面虽然也相应地做了很多工作，但是，这些工作与我国辽阔的幅员、众多的人口以及蓬勃发展的创作实践相比较，应该说还是很薄弱的。这给理论研究工作首先在资料搜集上带来了困难，致使这一专题的研究在一定程度上不能不受到局限。

以上两点，也是本文在写作中所碰到的问题，需要首先加以说明。

和声创新的概念及基础

一、和声创新的概念

1. 马克思主义认识论告诉我们，人们对于客观事物的认识都有一个逐步深化的过程，人类活动的全部历史就是不断地从已知领域向着未知领域开拓的历史。因此，我们所指的艺术表现方法上的创新，就不可能是一个绝对的、静止的概念，而只能是相对的。在特定时间和特定范围内对任何一种新的艺术表现方法的认识、掌握与运用，总是从人们所习惯并公认的传统技法中顺着继承——发展（延伸或变化）——突破的总趋势进行的。

2. 由于人们对新事物认识的不间断性和无限性，所以本文所指的和声创新自应被限定在一个特定的时间和范围内，这个时间和范围就是本文标题所明确的：中国当代音乐作品。

“当代”这个词同样也具有一定的相对性。如果说中国近代史是从 1840 年的鸦片战争到 1919 年的“五四”运动的话，那么，“五四”运动到现在皆可划属“当代”的范畴。但是，和声学传入我国的历史不长，“五四”运动前后到建国初期，我国多声音乐的专业创作还处于启蒙阶段，作品数量有限。于是，本文所讲的“当代音乐作品”，一般是指建国以来到现在的音乐作品。

又由于种种历史的原因和艺术方法自身发展规律的决定，在 20 世纪 50 年代～70 年代初期，我国音乐作品中和声技法的运用主要受到欧洲传统功能和声的影响。随着“四人帮”法西斯文化专制主义的破产和社会主义现代化建设新时期的

到来,文艺创作呈现了蓬勃发展的繁荣局面,为理论研究工作提出了许多新的课题。因此,本文所讲的“当代音乐作品”更主要是指我国20世纪70年代后期至80年代初期所涌现出来的音乐作品。

3. 和声理论体系的确立是由欧洲专业音乐完成的。如果从巴洛克时期(1600~1750)算起,至今已有300多年的历史,其间经过古典时期、浪漫时期而后进入20世纪音乐时期。尽管西方各国的音乐文化彼此也存在着差异,但从总体概念上来看,一般是把西方20世纪以来的和声方法称为“近现代和声”(或“当代和声”)。将“近现代和声”与古典时期所运用的功能和声(这也是浪漫时期和声方法的主流)相较,无论从和声思维到和声技法,都有一个从量变积累到质变的过程。

值得注意的是,西方音乐中和声的发展史及分期并不适用于东方,因为东方和西方是两个不同的文化范畴。因此,我们在确定本文和声创新的概念时,绝不能用西方的尺度作为标准,而应该从我国音乐创作的历史及实际出发。

如前所述,我国多声音乐的专业创作始于20世纪初(据《人民音乐》1984年第3期发表的资料,我国第一首钢琴曲是赵元任先生1914年创作的《和平进行曲》),是以大、小调体系的功能和声作为起步的。半个多世纪以来,我国不少作曲家在和声技法的多样化和风格的民族化方面作了许多可贵的努力,而从主体上看,“调式功能与调式色彩相结合”的和声方法曾在一个较长的时期被作为我国音乐作品和声方法的基本原则。所以,本文和声创新的概念便以这一基本原则为出发点,并以调式和声基本原则的延展或突破为主要线索,不管这种“延展”或“突破”在具体技法上相当于欧洲20世纪初期的某些具有代表性的和声方法,或者还只相当于印象派甚而只相当于晚期浪漫派的一些和声方法,只要是他们在语言上和风格上脱离了功能和声的窠臼,而又在音乐表现上和民族风格上对我国音乐创作的发展具有实际的意义,就都尽可能地纳入本文论述的范围。因此,本文所指的“和声创新”又是一个比较宽泛的概念。

二、当代中国音乐作品和声创新的基础

艺术领域内任何一种表现技法的创新,既是时代发展的要求,又是时代发展的结果。它与现实社会中人的生活、思想、精神风貌、文化传统及民族习惯等因素密切地联系在一起,音乐中和声思维的发展与技法的创新自然也不例外。作曲家们随着社会思潮和人们审美习惯的发展变化而探寻着相应的表现形式,新的手法层出不穷。此外,创作活动本身就是一个可供作曲家们发挥艺术独创性的宽广的舞台,各

种表现技法的创新皆可包容于此。

除了社会因素和创作活动自身所具有的特点外，我国音乐作品和声技法的创新有以下三个基础：

1. “五四”运动以来我国作曲家的创作实践

我国多声音乐创作的历史虽然不长，但这一份“家产”却特别值得我们珍视，这是由于：

(1) 它有着努力追求和声风格民族化的优良传统。我们知道，我国专业音乐创作的启蒙者如萧友梅、赵元任、黄自、青主等人最初的作品都明显地带有欧洲大、小调和声的痕迹，但是不久，他们就不同程度地意识到艺术上“全盘西化”是行不通的，于是他们在表现方法——其中包括和声的运用上，体现了力求符合“国人之精神”的努力，有的作品还取得了一定的经验。尽管现在看来这些努力和经验还处于比较初级的阶段，但是他们却为后人树立了和声风格民族化的路标。30年代以后，产生了在和声方法民族化方面比较成熟的音乐作品。40年代，冼星海、马思聪、贺绿汀、郑志声、谭小麟、江文也、丁善德、江定仙等人的作品进一步丰富了这方面的经验，专业音乐院校中也出现了探索和声风格民族化道路的团体，如“山歌社”。到了50年代以后，随着新中国的成立，音乐事业得到飞跃的发展，和声风格民族化的努力不仅反映在创作中，而且在理论研究工作上也有所体现。比如，对“调式功能与调式色彩相结合”这一基本和声原则的总结，对民族调式及和声方法研究的一系列论文和专著的发表等等，皆是这种努力的一部分。此外，在专业作曲教学中，虽然主要还是以欧洲大、小调式功能和声为基本教材，但各音乐院校都不同程度、不同方式地加进了从我国音乐创作实践中归纳出来的一些新的内容，这些内容与传统和声方法掺合在一起，逐步形成了我们自己的教学体系。这种追求和声风格民族化的优良传统对70年代后期的和声创新有着积极的影响。

(2) 在创作思想上，革命的现实主义居于主导地位。早在民主革命时期，中国共产党对我国文学艺术事业就给予了极大的关注，如30年代的左翼文化运动和解放区文艺创作的发展，都是在党的领导下进行的。其间，毛泽东同志运用马列主义的基本原理，阐明了文艺与政治、创作与生活、内容与形式、普及与提高、继承与借鉴等一系列的关系，为民主革命时期文艺创作的发展开辟了道路。此外，音乐作品中 and 声的运用与创新，不仅是一个技术和方法的问题，更重要的是，它直接受到作曲家创作思想的支配。因此，革命现实主义的传统对70年代后期的和声创新，同样具有实际的指导意义。

2. 对我国民族音乐传统的继承

和声作为音乐的一种表现手段，与音阶、调式、律制、音调等音乐基本要素密不可分。某一民族和声风格的体现除了上述种种要素外，还与该民族的生活、习俗、环境、语言、民间音乐（包括民歌、器乐及其他艺术形式中的音调、自然的多声形态、音色及特殊的演奏法等）特点有直接的关系。任何一个民族的文艺，要能正确反映本民族的现实生活并为本民族的广大群众所乐于接受，就必须有自己的民族特色，这也是我国音乐作品和声创新所追求的目标之一。为达此目标，首先就存在着向民间音乐学习和继承民族音乐传统的问题。

这方面的工作，解放前一些有志的音乐家就已经有了认识，并开始了实际行动。但是，大规模的、全面的、系统而又有规划的工作则是在解放以后才有条件得以展开，广大音乐工作者在挖掘、保护、收集、整理、研究我国民族音乐的这一历史性的事业中付出了艰巨的劳动，作了大量的工作。其中，我国绝大部分的作曲家也都以各种不同的方式、从各个不同的角度投身到这一工作中。他们在广泛涉猎资料、熟悉民族音乐语言的基础上，将发源于欧洲文化的和声方法与我们民族音乐的有关特点结合起来。事实证明，凡是优秀的音乐作品（自然也包括在和声技法创新上取得成功的作品），无不是作曲家在掌握本民族音乐语言上下了功夫的。这一点，我们将在第二章归纳具体的和声技法时看到许多实际的例子。

近年来，我国不少专业音乐工作者对匈牙利近代作曲家巴托克的创作方法有较多的关注。尽管由于多方面的原因，巴托克本身的创作思想和风格是比较复杂的，但他高度重视本民族音乐传统、身体力行地搜集、整理和研究民间音乐，深深扎根在民族音乐土壤之中，并使之与传统技法和同时代其他作曲家的创作技巧融汇在一起，这条创作道路得到较多同行的推崇。柯达伊在论述匈牙利民间音乐时，对巴托克以前的匈牙利作曲家未能真正掌握本民族音乐的特点曾写过如下一段话：“他们不能深入民间，他们不肯走完那具有决定性的十步路——从地主的寓所到农民的茅屋那十步路”^①。而今，我们高兴地看到，党和国家高度重视文艺的民族性问题，支持和鼓励音乐家深入民间、学习民族音乐传统，并为此提供了现阶段必要的和可能的条件。因此我们有理由说，在学习民间音乐、继承民族音乐传统这个问题上，我们今天的条件比巴托克更为优越。

当然，由于我们的民族文化传统源远流长，民族音乐资料浩如烟海，在搜集、整理、挖掘、研究民族音乐遗产的工作上还有大量的事情要做。此外，要将民族音

^① 柯达伊·论匈牙利民间音乐·廖乃雄译·北京：人民音乐出版社，1964·10

乐特点化为具体的艺术表现技法,若只停留在占有民间音乐资料,熟悉民间音乐形式的阶段,至少是不全面的,还必须努力掌握民族音乐的传统规律、深入理解民族音乐的精神实质,从民族性格和审美观念的角度去领会我们民族音乐真正优异和独到之处,这样方能自如而准确地进行表现技法的创新。

3. 对西方近现代作曲技法的借鉴

列宁在《论无产阶级的文化》一文中曾指出:“马克思主义并不把资产阶级时代的最珍贵的获得物完全抛弃,相反,而是把人类思想及文化的两千年以上的发展中的有价值的一切东西,加以摄取与改造。”毛泽东精辟地把这一原理概括为“古为今用、洋为中用”,并把它作为发展我国社会主义的民族文化的一个基本方针。古往今来,世界上不同国家、不同民族的文学艺术总是在互相影响、互相交流中发展的。到了近代,由于科学技术和经济的发展,致使文化艺术的交流和互相影响就更为频繁和直接。

70年代以前,由于多方面的原因,我们对国外音乐作品和作曲技术理论的介绍和研究,多侧重于欧洲古典乐派、浪漫乐派和苏俄学派,而对西方20世纪以来和苏联60年代以后的近现代音乐却接触较少。近年来,我国实行了对外开放的政策,加强了同世界各国经济、文化的交往,这使我们在熟悉、研究、吸收外国艺术经验,包括了解近现代音乐作品和作曲技术理论上,有了更为方便的条件。

于是,一批我们过去还不太熟悉的人物,如晚期浪漫派作曲家瓦格纳(后期)、布鲁克纳、马勒、理查·斯特劳斯、沃尔夫,印象派作曲家德彪西、拉威尔,新民族主义作曲家巴托克、柯达伊、沃恩·威廉斯、勃里顿、列斯皮基、科普兰、格什温,十二音序列作曲家勋伯格、伯格、威伯恩、梅西安和新古典主义作曲家斯特拉文斯基、兴德米特等人的作品和理论很快被介绍了过来,其中也包括了部分“先锋派”的代表人物(如布索尼、哈巴、凯奇、斯托克豪森、布列兹等)及他们的音响实验。西方近现代音乐的传入,对我国的专业音乐创作及和声技法的发展带来了不容忽视和不可低估的影响。我们的历史经验是,外国文化传入我国以后,有可能引起两种结果:

- (1) 外来文化受到“中国化”的改造,逐步融合为我们民族文化的一部分。
- (2) 我们的民族文化本身受其影响而产生局部的变异。

至于这种变异是否有利于我们民族文化的繁荣,则取决于我们的立场和对待外来文化的态度。总之,音乐艺术跟随时代在向前发展,作为音乐艺术表现手段之一的和声技法也决不会停留在原来的水平上,这是历史发展总趋势所决定的。

当代中国音乐作品和声创新的主要技法

一、传统功能和声方法的延展

欧洲在 18~19 世纪初期,确立并完善了以大、小调式为基础的功能和声体系,丰富的音乐作品和科学的理论总结使功能和声体系的影响遍及世界各国。我国自“五四”运动以后逐步发展起来的专业音乐创作及音乐教育中的和声理论主要就是采用这个体系。它的和声方法基本之点在于:

1. 和弦结构采用三度叠置的形式。

2. 依据各音在调式音列中的相互关系,将和弦划分为“主导——稳定”功能和“从属——不稳定”功能(其中又分别以调式主音上下方纯五度为代表组成“属功能”与“下属功能”),主导功能对从属功能的支配作用(或从属功能对主导功能的向心运动)构成了和声序进的原则。

传统和声方法的这两个基本点,尽管在我国当代音乐作品中有各种各样的变化,但只要是还保留了两个基本点的其中之一者,皆拟视为传统的功能和声方法的延续与扩展。

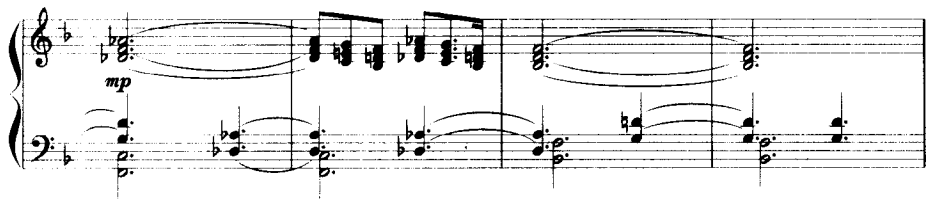
其具体形式如:

(一) 三度叠置和弦的连续平行进行

这种和声方法较多地保留了功能和声的结构形式,只是对于强调声部独立性的和弦连接原则有所突破。由于它与近代作曲技法中“加厚的旋律层”写法相似,因此其音响和风格都有别于传统。

例1 《降B大调钢琴协奏曲——山林》

刘敦南



上例选自该作品的第一乐章,连续的大三和弦平行,旋律在上方声部。

这种和声方法在我国音乐作品中运用得相当普遍,形式也十分多样,可以是原

位三和弦的平行,也可以是原位七和弦的平行,还可以是三和弦、七和弦各种转位形式及带有附加音的各种三度叠置和弦的平行,多见于作品的局部。

(二) 对传统和声材料的“有限”改造

广义上说来,任何一种创新的和声技法都势必要对传统和声材料进行“改造”,为此,我们不妨把那种保留了三度叠置形式和调式功能原则的种种复杂和弦结构形式看作是对传统和声材料“有限”改造的结果。

这种“有限”改造的和弦形式一般表现为:

1. 三度结构的“高叠”和弦。传统和声材料一般都只包括由五个不同音按三度排列起来的“九和弦”,再往上“高叠”出来的“十一和弦”等形式则较少涉及,尤其是下面这种七个音按三度关系排列在一起的“十三和弦”,囊括了自然音列中所有的音,在传统和声中更为少见:



2. 同音级的变化音与本位音同时存在于同一和弦中,这多是由于强调声部进行的倾向性而使用的。如:

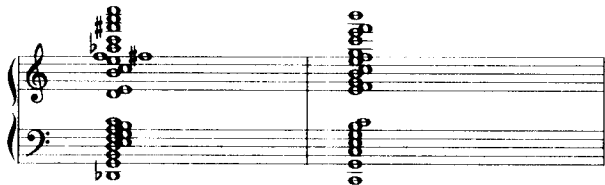


3. 在传统和弦中自由地使用“附加音”,引起和弦结构及和声音响的复杂化。附加音数量(以附加一、二音为多见,较少超过三个音)的多少和音级的选择视音乐表现上的需要而定。

下例为交响乐《离骚》开始的第一个和声序进:

例2 《离骚》

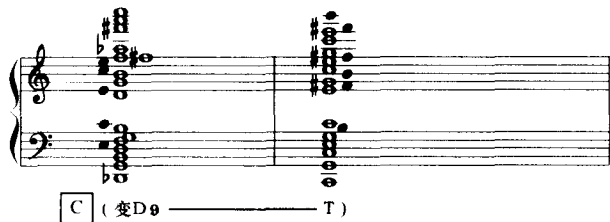
谭 盾



第一个和弦是C宫调域中属音上的一个高叠和弦(十三和弦),同时又包含了三对同音级的本位音和变化音。这个和弦使用在整个乐曲的开头,以Adagio速度延续了七小节半,配合以力度的渐强,把这种不稳定的音响推到了相当紧张的高度,等

待解决。

第二个和弦是带有两个附加音的 C 主和弦，因此我们可以把这个和声序进看作是对 D——T 传统和声材料的“有限”改造：



(三) 用有别于传统的方式来表达调式中心与调关系

从上世纪末到 20 世纪初，传统的调性观念随着整个功能和声体系受到挑战，面临着解体的危机，一些西方现代作曲家在自己的作品中力求摒除一切调性因素，他们的理论与实践有的还形成了有较大影响的艺术流派。由于文化渊源的差异，这类摒除调性的和声思维方法在我国当代音乐创作中并未占有主导地位，反之，在表达传统调式中心和调关系的方法上，我国作曲家们结合民族音调和民族调式的特点，还有不少新的创造。这表现在：

1. 在为五声音调配置和声时，调式中心常伴随音调的变化而转移。如下例：

例3 《巴蜀之画》中的《抒情小曲》

黄虎威



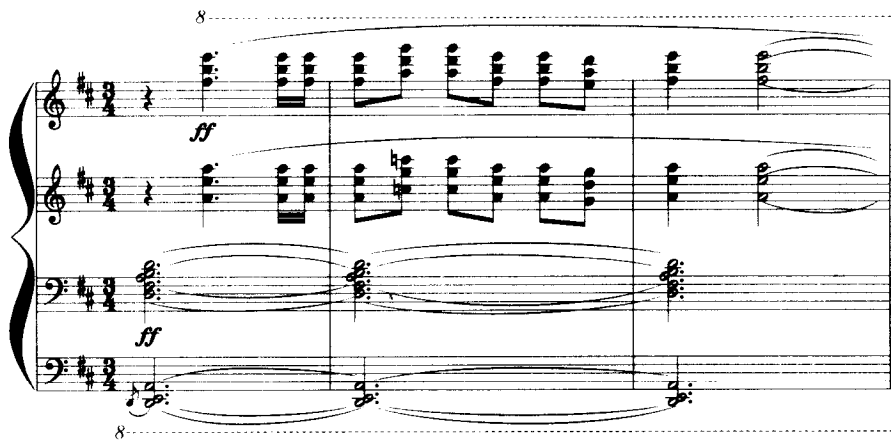
这段音乐前面部分更多地体现出羽调式色彩，作者侧重运用了建立在羽音上的和弦，并将羽音处理为长持续音。旋律的结尾落在徵音上，和声也相应作了安

排,以 d—T 的进行最后明确了徵调式中心。这种和声方法显然不同于以主功能支配特定音乐段落的欧洲大、小调式和声,它是与我国民族音调所反映出来的同宫音列各调式互相渗透的特点相适应的。这个问题由于已有专文总结^①,故略述。

2. 在复杂的多声组合中,将调性中心音作为和弦根音或其他被强调的音,以保持结构的统一。如下例:

例4 《东山魁夷画意》中的《涛声》

汪立三



此例的多声组合可分为两个层次,上方层次是四个声部(谱面为六个声部,其中两声部系八度重复,不计在内)以纯四、五度关系为主的同一旋律的平行进行,单就这一层次来看,很难准确分辨他们的调性中心在何处。下方层次是一个建立在D音上的附加二度与六度的大三和弦,低音部D—A纯五度“框架”明确地显示出D是和弦的根音,它的响亮而稳定的音响足以消除上方四个平行声部所造成的调性的不确定性。这种手法与著名的近代作曲家巴托克在多调式结构中力求保持一个“基音”的原则是一致的。在复杂的现代和声中,为求得结构的统一和音响的融合,采用这种手法,适度地保持调性中心,可以收到较好的效果。

3. 将同音上方的大小三度结合在同一和弦内,于是,从和声角度表现出来的调式色彩趋于“中性化”,这是一种为了避免调式显示的“直”与“露”而使用的局部性的和声方法。如:

^① 谢功成、马国华·论同宫场·音乐研究,1981(2)

例5 《嬉戏》

姚恒璐

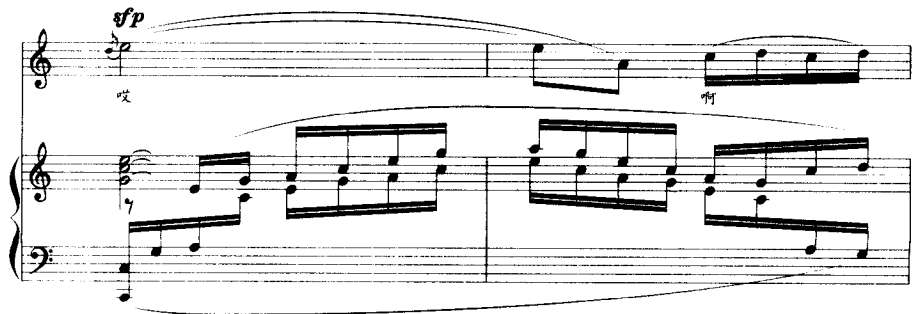


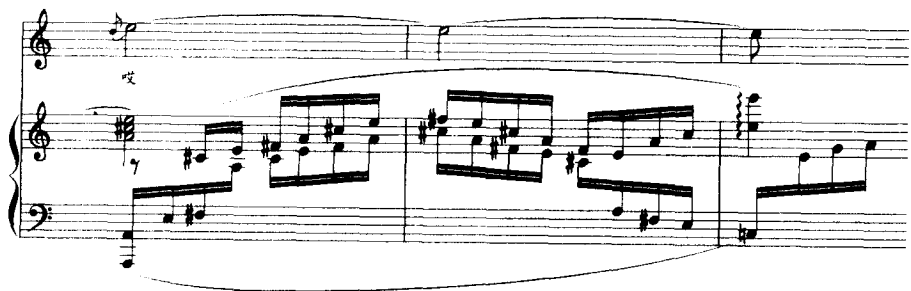
我们看到，在这个例子中不同音级的音都使用了这种结合方式。结尾音是徵调式的主音，由于采用了这种大小三度同时具备的手法而改变了徵调式主功能单纯大三和弦的色彩。在这里，同时“碰撞”的小二度音响更增添了乐曲“嬉戏”的生动形象。

4. 使用五声曲调片断构成无直接功能联系的频繁转调。在我国音乐作品中，将同一个音处理为不同五声音列中的旋律音，使调关系在转换时仍保持鲜明的民族风格，在目前已是人们所广泛采用的手法了，如下例：

例6 《朋友请到峨嵋来》

何训田配伴奏





歌声旋律中的第一个 e 音, 被处理为 C 宫调域的角音, 第二个 e 音则被处理为 A 宫调域的徵音。

作为这种处理方法的进一步, 可用连续的五声曲调片断构成一“串”频繁转换调域的过程。

下例是每两拍为一个片断的例子:

例7 《舞诗》

黄安伦



下例是每一拍为一个片断的例子:

例8 《春江黄昏》

李 扬



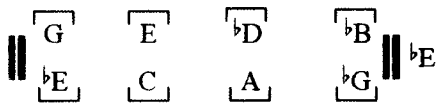
上述两例皆为钢琴织体, 左右两手在转换调域时是同时进行的。这种手法的进一步复杂化, 还可出现两个声部同时在不同调域转换的情况, 如下例:

例9 《春江黄昏》

李扬



依旋律所体现的调式属性来分析, 例9所转换的调域如下:



如图所示, 这是一个小三度关系连续下行的音乐过程。

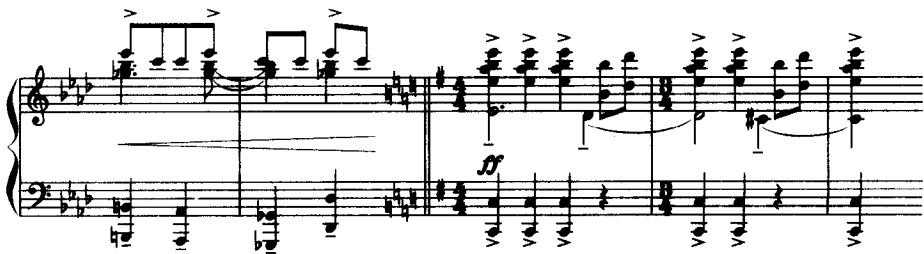
这类以旋律居于主导地位的调性转换手法, 在我国音乐作品中具有较大的应用价值。

5. 在对主和弦根音的支持上, 用三全音和小二度关系来代替以纯四、五度支持为主要的传统概念。

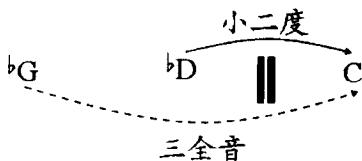
我们知道, 从泛音列的结构关系上看来, 基音上方五度音对于基音的支持力最强, 所以在古典和声时期, 通常是用与主和弦根音相距纯五(四)度的属功能和声来作主调(或主功能)再现前的预备。到了浪漫乐派时期, 这种支持引进了三(六)度关系——即“中音”关系。20世纪初, 进入近现代和声时期以后, 小二度和三全音关系又成了这一时期音乐风格的一个标志。促进这种变化的因素是多方面的, 除了社会生活的变化和音乐风格的发展外, 也与人们对不协和音响的接受程度及听觉习惯的演变有关系。下面是我国音乐作品的实际例子:

例10 《黔岭素描》中的《节日》

朱践耳



例中第三小节处是回旋曲主题再次出现的段落，其和声的根基建筑在 C 音上，它前面低音声部用作为预备，与 C 音形成三全音与小二度的关系：



以传统的调性观念来看，具有三全音或小二度关系的两个音关系最“远”，它们之间最缺乏“亲和力”，因此，用三全音或小二度导入新调可以收到新调突现的效果，加强主题再现时的新鲜感。

另外，有些作品是通过声部进行的倾向性来体现这种关系的，如：

例11 《风·雅·颂》

谭 盾



这是该作品第一乐章进入尾声之前的一个片断。尽管尾声音乐的调性中心比较隐晦，但是在它前面反复出现于外声部的 $\sharp C$ 和 $\flat E$ 却暗示了下面音乐的调中心在 D，因为这两个音小二度进行的自然倾向让欣赏者在听觉心理上期待着 D 音的出现（其间休止的一小节更增加了这种期待感），果然，当以 D 为中心的尾声音乐“顺理成章”出现时，听众的期待便得到了一定的满足。

从技术安排的角度看，这种出现在主调之前、并与主调构成三全音或小二度关系的和弦，其本身一般都具有较高的不协和度。

二、非传统功能的和声方法

这种和声方法，首先从和弦形式上打破了传统和声的三度叠置结构，使和弦的形态出现了极为自由、极为多样而又复杂的局面。其结构形态大致可归纳为：

1. 四度叠置和弦；
2. 二度叠置和弦；
3. 以四度、二度叠置为基础的各种附加音和弦；

4. 各式各样的偶成和弦。

其中,第1、2类占着重要地位,在我国音乐作品中也应用较多,现分述如下。

(一) 四(五)度叠置和弦

1. 从和声发展史的角度来看,用四度叠置构成和弦的方法被国外的音乐理论家划属“20世纪的和声材料”^①,它与三度叠置和弦同时并列为“和弦结构”的“两个基本原则”^②,足可见它在近现代和声中的地位。事实上,四度叠置和弦在我国“五四”以来的早期专业音乐创作中就有应用,30年代黄自的一些合唱作品和老志诚的钢琴曲所采用的四度叠置手法早为人们所熟悉,当代作曲家们的作品更不乏其例。如:

例12 《迎春花》

蒋祖馨



在此例中,流动的五声音调用单层的四度和声配置,这是一种自然形态的四度和声。而下例则是用四度叠置和声手法写作的一个完整作品:

例13 《南陵道中》

罗忠镕



① 文森特·佩尔西凯蒂·20世纪和声·刘烈武译·北京:人民音乐出版社,1989·85

② 莫·卡纳·当代和声·孟文涛、冯覃燕译·北京:人民音乐出版社,1983·15

风 紧 云 轻 欲 变 秋。 正 是 客 心

孤 迥 处， 谁 家 红 袖 凭 高

楼！

在这个例子中，我们可以看到作者为配合音乐情绪的起伏，对四度和弦的运用作了浓淡对比的处理（两头淡，中间浓），并始终保持着和弦结构的纯四度关系。在这里，四度叠置和声与这首古诗的风格及旋律蕴藏的和声内涵相吻合，细致地描绘了主人公徘徊的心情和诗词中探询的句势。

有的作品为了保持纯净的自然音列，对连续纯四度叠置中偶然出现的增四度并不顾忌。如下例：

例14 《云南民歌五首》中的《猜调》

朱践耳



这是用四度叠置方法陈述民歌旋律的一个例子，例中*处即含有增四度。

在我国音乐作品中运用四度叠置和弦的方式主要有列三种：

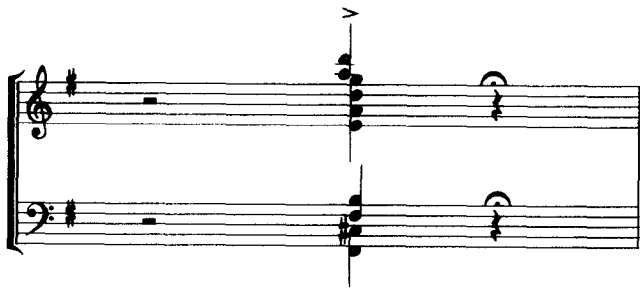
第一，顺叠型：将三个以上的音按四度关系由低到高排列起来，和声的“厚度”与音数成正比。如：



下面这个例子尽管两端部分稍有不一致，但基本上属于这种类型：

例15 《黔岭素描》(《节日》)

朱践耳



第二，拼叠型：最常见的是以一个八度为“框架”的两组纯四度的拼叠，其关系与我国乐器琵琶的空弦形式相同，所以也有人将这种四度拼叠和弦称为“琵琶和弦”。下例中所使用的和弦即为这一类型：

例16 《五代飞天图》

刘念劬



这种手法与三度叠置的欧洲传统和声在音响上有区别，而与我国民间曲调常见的四度旋律音程和民族乐器琵琶、笙等的自然和声方法相一致，极易获得鲜明的民族特色，因而应用较广。

第三，插入附加音：在上述两类四度叠置和弦中插进不同的附加音，这样做可以使得音响平和的单纯四度和弦获得一定的力度感，因此这类带附加音的四度叠置和弦便成了不少作曲家钟爱一时的和声材料。如：

例17 《五代飞天图》

刘念劬

例18 《凤鸣岐山》

刘念劬



我们如果细心观察,从例18中还可发觉由于附加音位置的差别,尽管四度“框架”相同,也有造成和声音响和在特定调式中稳定感不同的可能。

下例是用四度叠置和弦对中国锣鼓音响的模拟,我们可以从第一、二小节的第二拍分辨出不同附加音带来的音响差别:

例19 《兄妹开荒》

汪立三



2. 作为四度音程转位的五度,也常常以独特的和声形态用在作品中,其运用的方式常见的有两种:

(1) 五度与它的转位音程——四度配搭使用,构成有八度重复的协和音响。这种做法如与其他音乐手段相结合,也可能具有较宽泛的表现幅度。下例是舞剧《凤鸣岐山》中周武王的主题,四、五度叠置结构刻画了威武雄壮的音乐形象,这时的四、五度音响不是“空洞”、“松散”的,而是“浑厚”与“充实”的。

例20 《凤鸣岐山》

刘念劬



(2) 用五度排列的形式构成和弦。这种和声材料在欧洲印象派作曲家的笔下并不

少见，它总是为表现一些特定的景物或意象而运用的。我国作曲家丁善德在他新近发表的独唱作品《蓝色的雾》里连续用了三个五度叠置和弦，描绘了大雾笼罩下朦胧胧的景色。这与他在 50 年代发表的《槐花几时开》所使用的手法一脉相承，现将这两个作品的片断摘录于下：

例21 《蓝色的雾》

丁善德



例22 《槐花几时开》

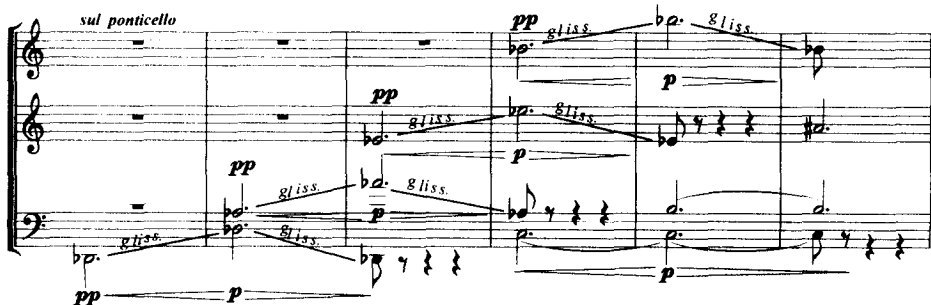
丁善德



作为这种和声手法的扩大，在一些中国作品中出现了按纯五度关系逐层叠置起来构成一段音乐的做法。下面就是这样的一个典型例子：

例23 《第一弦乐四重奏》

许舒亚



这个例子是依次进入的四个纯五度声部用远距离滑音和靠琴马演奏的方法构成一片飘浮的和声音响。

总的来看，四（五）度叠置的和声方法突破了传统和声功能体系赖以存在的基本形式——三度叠置的和弦结构，因而不属于传统和声的范畴。在欧洲和声发展史中，它主要产生于与晚期浪漫派并行的民族乐派及其稍后的印象派时期，并在 20 世纪和声中占有一席之地。我国的一些音乐理论家在 50~70 年代将其划为“色彩性”的和声手法，并曾着重指出它“功能模糊”、“动力性不够”的一面，这种认识从传统和声的角度来看是中肯的。在我国的音乐创作实践中，这种四、五度和声的运用，如果说一度（50~60 年代）曾主要是以避免和弦结构中的“三度间音”、获得民族风格为其使用目的的话，那么，近年来对这种和声手法的认识可以说是进了一步，作曲家们更多是从艺术表现出发来运用这类和弦，并为弥补其“力度不足”的一面而采取了一些行之有效的处理方法。这些方法除了前面已经提到的在四、五度和弦结构中插入附加音外，还可将它与三度叠置的传统和声材料结合使用。如下例：

例24 《草原英雄小姐妹》

吴祖强 王燕樵 刘德海



在这个例子中，琵琶弹奏的四、五度和弦与乐队演奏的半减七和弦同时奏出，获得结实、饱满的音响（试将乐队也改为与琵琶同样的四、五度和弦，效果则不同）。

下例的上方声部是以为中心的四度叠置和弦，下方声部是 E 音上的大三和弦，二者的复合获得了强烈的力度：

例25 《风·雅·颂》

谭 盾

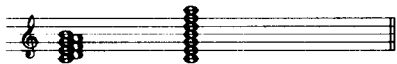


结合的方式还有多种多样，不可能一一列举。总之，四度叠置和弦在中国作品中是有实用价值和表现潜力的。

（二）二度叠置和弦

在这里，“二度叠置”这个概念，不仅指二度的密集排列、转位的开放排列或两者的混合排列这几种形式，而且还包括其他一些含有二度音程的非传统和弦。

需要注意的是，二度叠置具有较大的可变性，一些二度叠置的和弦同样也可以用三度叠置的形式表现出来，如由七个相邻二度的自然音构成二度叠置和弦可排列成三度叠置的十三和弦：



为了在二度叠置和弦与不同结构的其他和弦之间划分一个粗略的界限，这里我们不妨把这类以二度音程（及转位）为结构基础并在运用上以其所特有的表现力和不协和音响为主要着眼点的和声材料，划属二度结合构成的和弦范畴。

由于大、小二度音程在紧张度上的差别，这种和声材料又可以分为两类：

1. 大二度的叠置

大二度音程的性质，从传统到近现代的国外音乐理论都把它列在“温和的不协和”这个级别上。在我国民间音乐旋律中，由于大二度和小七度包含在五声音列之内，所以十分常见。一些音乐作品也由于恰当地运用了大二度音程，使得民族风格更加突出。如下例，旋律声部的音程关系，除一个小三度外，全是大二度及小七度，下方衬托性声部几乎每一个音都与旋律构成大二度关系（乐句首尾与旋律为八度关系），这种精细的处理方式，形成了这首乐曲多声结构的特点。作者正是利用了这种“温和的不协和”音程来表现词中“甜蜜而忧郁”的情绪，并使音乐语言具有鲜明的民族风格：

例26 《鹧鸪天》

罗忠镕



如果说上例更多表现为复调织体的话，那么同一作者的另一部作品则是用大二度和声材料写作的主调音乐：

例27 《寄扬州韩绰判官》

罗忠镕

二十四桥明月夜，玉人何处教吹箫。

何 处 教 吹 箫。

ao

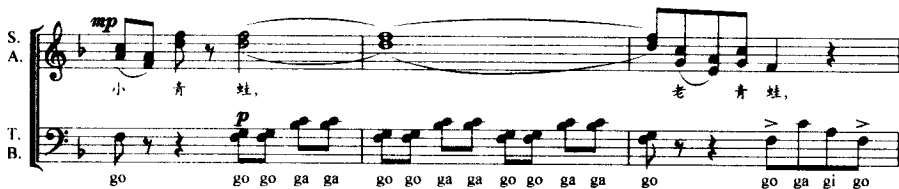
ao

此例的钢琴伴奏部分，低音是歌声旋律的对位声部，上方用大二度音程构成和声，先是“单层”和音，其后是由相隔纯四度的“双层”大二度结合构成和弦。两个大二度相碰，在这里并无厚重之感，反倒显得古朴、淡雅。

三个相邻大二度的叠置必然在其两外端声部之间构成一个大三度音程，这种叠置方式容易与某些传统和弦结构相混淆，所以在实际作品中不太多见。反之，以和音形式出现的大二度结合便成了这类和声材料的常见形态。除了上例外，还可参阅下面这个例子：

例28 《夏夜蛙声》（选自《绿油油的水乡》）

朱践耳



两个女声声部演唱评弹风格的曲调，男声声部用大二度和音形象地模仿蛙声，所获得的音响效果是三度或四度叠置和声所达不到的。

2. 小二度的叠置

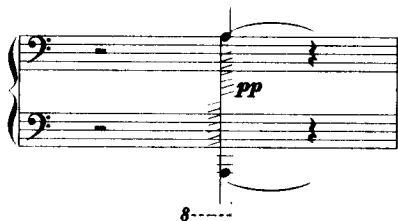
小二度是“尖锐的不协和”音程，它所蕴藏的丰富的表情功能是近现代作曲家们正大力开掘的一块领地。在音乐作品中，小二度结合而成的和声材料远比大二度的结合使用得多。常见的形态有：

(1) 密集排列的小二度

密集排列的小二度俗称“音丛”、“音串”或“音块”，音响浓密、紧张、尖锐，具有强烈的刺激性和不安定感。最密集的形式莫过于将钢琴上某一段音域中的黑键、白键一齐“压”下。下例便是用手肘在钢琴上最低的三个八度中轻轻压下的记谱形式：

例29 舞剧《负·复·悔》

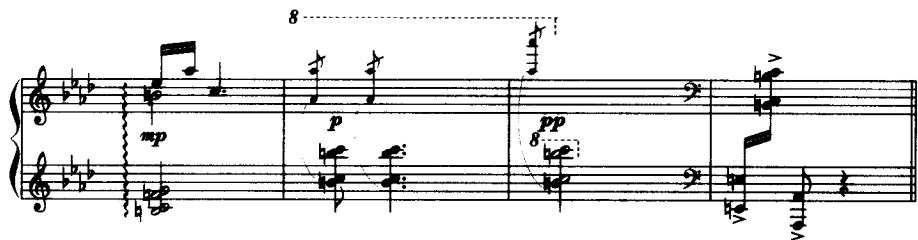
谭 盾



这种特殊的用法在我国作品中毕竟少见，更多的情况是只使用较少的音，如下例：

例30 《猜调》

朱践耳



这是作品的结束部分，原民歌的旋律清晰可见，小二度和声更增添了乐曲诙谐的情趣。

(2) 开离排列的小二度

此类和弦的排列形式极为多样，不可能一一列举，现仅将其中几种可以规范的形式举例如下：

① 将密集的小二度音程转位为大七度或相隔八度的小二度，从而使过于尖锐的音响由于排列距离的“拉宽”而得到一定程度的弱化。如下例：

例31 《兄妹开荒》

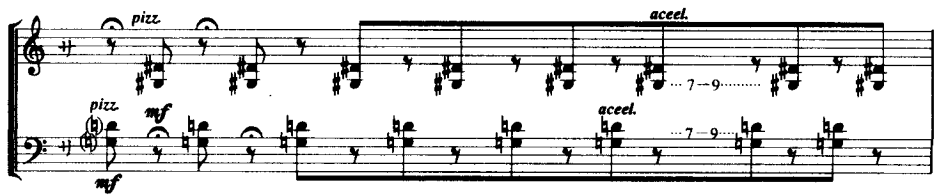
汪立三



② 用分部排列为纯五度的形式使用小二度和声：

例32 《第一弦乐四重奏》

许舒亚



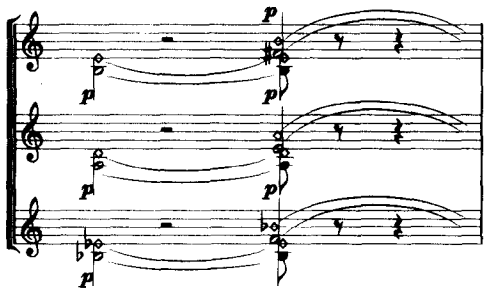
上例是相隔纯五度的两个小二度用交错的节奏模仿出民间“闹场锣鼓”的音响。这里小二度虽不是同时出现的，但不断反复和逐渐加速的两声部却能使我们感受到这一音响的整体。

同一作者的另一部作品——1982 年获齐尔品征集中国作品奖的《小提琴协奏曲》，在乐曲的开头和结尾，使用了相同的和声手法，这是两组三音的小二度“音丛”，在第一、二小提琴和中提琴声部各自分散排列为纯五度的形式，用泛音演奏，音响朦胧而带诗意：

例33 《小提琴协奏曲》

许舒亚

记谱音高：



实际音高：

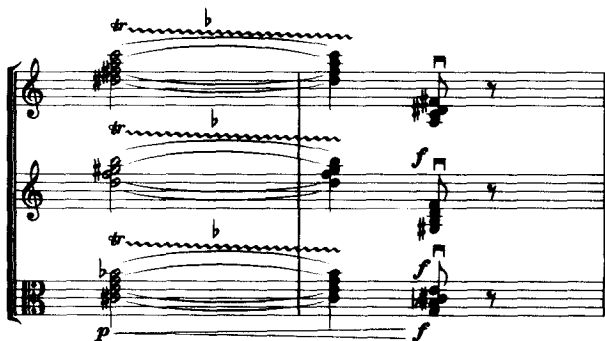


这样的处理在乐队作品中有一定的意义，因为各声部内部的五度融和作用 and 声部之间音色的区别（另外还应该把乐队声部的不同排列位置这个因素考虑进去）也可以起到弱化小二度音响的作用。

③ 将十二个半音用三个不同的减七和弦同时奏出，这是半音音丛极度密集化而表象仍为传统和声材料的一种排列形式。如下例：

例34 《离骚》

谭盾

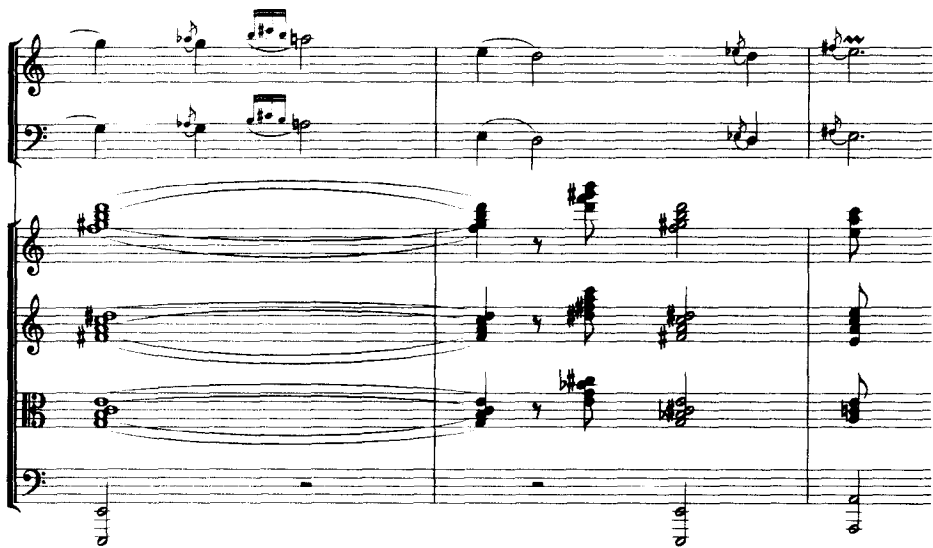


此例的音响是厚密、重浊的。这个和弦在交响乐《离骚》中曾多次运用。为了更清楚地显示它的表情意义，我们不妨再摘引同一手法的另一片断：

例35 《离骚》

谭 盾

The musical score for Example 35, 'Lisao' by Tan Dun, is presented in two systems. The first system includes staves for Piccolo (Picc.) and Fagotto (Fag.), followed by four staves of strings. The second system continues the string parts. The music is characterized by thick, dense chords and a somber, heavy texture. Dynamics include *p*, *mp*, and *pp*, with trills (*tr*) and tremolos (*tr*) indicated.



短笛和大管相距 3 个八度齐奏五声性的副部主题，弦乐则是分布在 3 个声部内的以减七和弦形式排列出来的 12 个半音，给这段幽雅而深远的旋律描绘了一幅烟波浩渺的背景，而弦乐的低音声部仍保持着传统调性的呈示方法。

(3) 与三度、四度叠置和弦结合使用的小二度和声

这种和弦容易与含有小二度的传统和声材料（如大七和弦、小九和弦等）及某些附加音和弦相混淆，如下例：

例36 《交响幻想曲》

朱践耳



这个和弦我们似乎可以把它看作以 F 为根音的一个小九和弦（省略三、七音），但理由不充足，因为在这个和弦中，两个八度上被重复的小二度音程是被强调的因素，作者利用这个因素造成了紧张的戏剧性音响。在这里，小二度音程所特有的不

协和性正是作者结构这个和弦的主要着眼点。此外，从和弦的排列形式上看，作者依泛音列的顺序，把以 F 为基音的 1~4 号泛音排在和弦的下方，再把重复的小二度尖锐音响叠于其上，使得这个和弦既有极强的响度又有震撼人心的力量。这种把两类不同叠置方式结合使用，互相补充的和声手法值得重视。

下面是同一作品的另一片断，所用的和声手法极为相近，它以琶音形式奏出一个纯五度叠置的和弦，然后在其间“填入”小二度和声：

例37 《交响幻想曲》

朱践耳



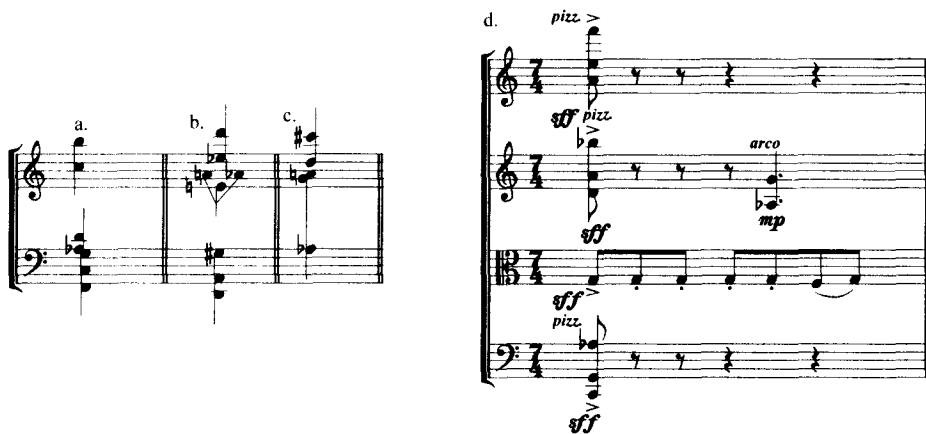
这些由竖琴奏出并得到五度叠置长音支持的小二度音响，带有晶莹透亮的“颗粒性”，它衬托着动人的独奏小提琴旋律，栩栩如生地刻画了为真理而献身的英烈的灵魂直上九重的心境。

以上是小二度叠置和弦常见的三种形态。

我国近年来的一些音乐创作——尤其是青年作者所写的器乐作品，对小二度和声的运用是极为多样的，有的在笔法上还达到了比较熟练的程度。下面列举的四个片断均选自许舒亚的《第一弦乐四重奏》（以湘西民歌为主题素材），便可略见一斑：

例38 《第一弦乐四重奏》

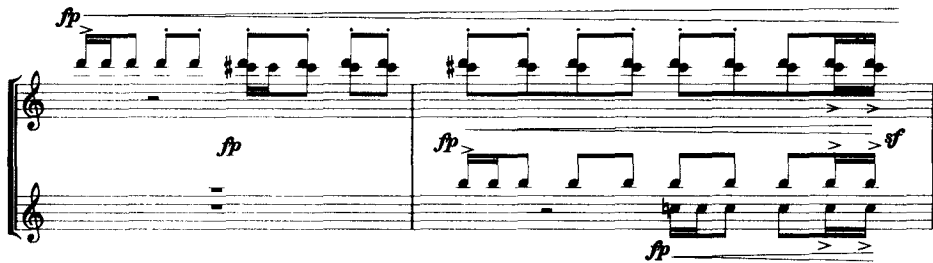
许舒亚



为了使读者对小二度和声在实际作品中的应用得到较多的领略,特再列举数例:
例39是以小二度逐步加入的方式,使音乐情绪与力度随音响紧张度的增长而逐渐强烈起来:

例39 《风·雅·颂》

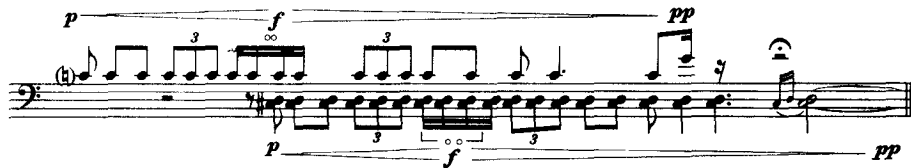
谭盾



例40是小二度和声以散板的节奏模仿中国打击乐器的音响:

例40 《风·雅·颂》

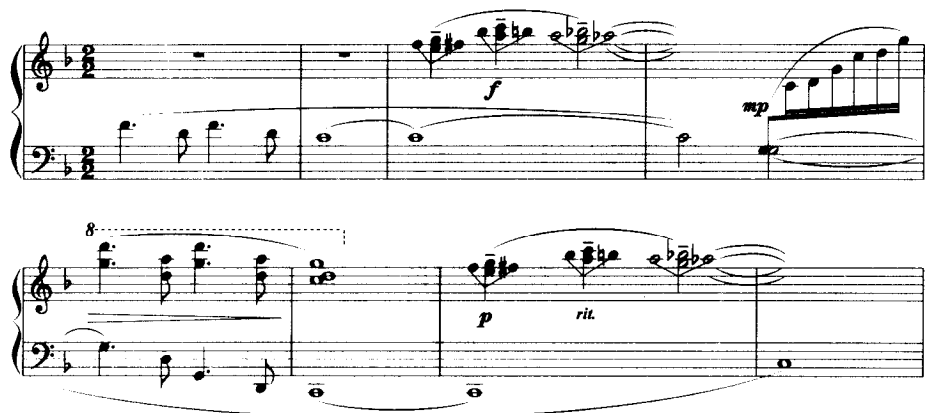
谭盾



例41用密集排列的小二度音丛模仿黎明时雄鸡的高唱:

例41 《兄妹开荒》

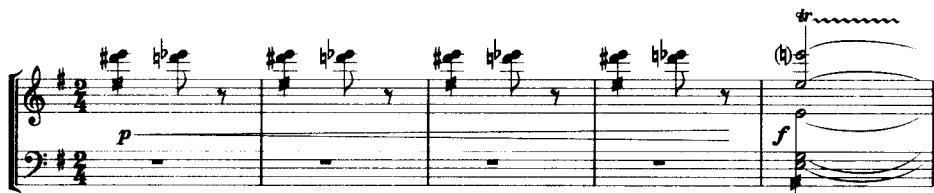
汪立三



例42 则是在扬琴上用小二度和音模拟蝉鸣：

例42 《蝉之舞》

徐坚强



以上连续三个例子都是对现实生活中具体音响的描绘。而更可贵的是，我国作曲家在探寻用小二度来表现我们民族音乐的特性音调方面还作出了一些成功的尝试，如例43第5、6小节处，用升“Fa”音及下方的小二度来表现我国黄土高原一带地区民间音乐中微升的清角音（即介乎“ $\sharp Fa$ ”与“ $\flat Fa$ ”之间的 $\frac{1}{4}$ 音），第9、10、12小节处又用同样的处理方式表现微降的变宫音（即介乎于“Si”与“ $\flat Si$ ”之间的 $\frac{1}{4}$ 音），这细微的一笔，把特性的民间音调在平均律的键盘乐器上巧妙地模拟了出来：

例43 《兄妹开荒》

汪立三





无独有偶，这种手法在早些年储望华根据践耳原作改编的钢琴独奏《翻身的日子》里也可以看到，这已经是一首流传较广的作品了。

例44 《翻身的日子》

储望华



此外，还可是一些作品中看到用小二——大七度来模仿我国民族乐器的音响。如下例，连续的平行大七度与古琴所用的独特的演奏方法奏出的某些音响相近。

例45 《五代飞天图》

刘念劬



通过上述各例，可以看到二度结合的和声材料在表现上和表情上的作用。应该说，这类和声材料在我国音乐创作中是很有应用潜力的。

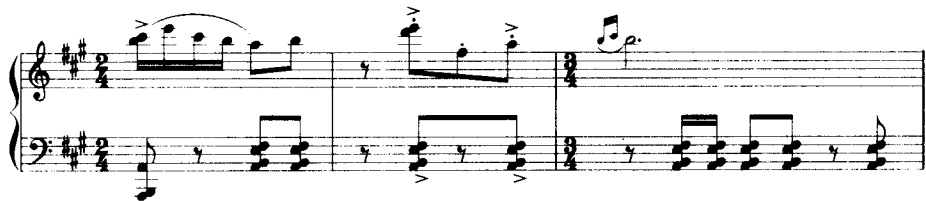
三、纵合化的和声方法

在多声音乐织体中，用横向进行的旋律材料（包括调式音列、主题动机或可以体现为和声内涵的旋律骨架以及旋律本身等）作纵向上的结合，使之化为和声形态，于是便形成了纵合化的和声方法。纵合化和声与三度叠置为基本形态的功能和声在结构方法上是不相同的，它的和弦结构直接受到旋律因素的制约。严格说来，可以划属线形和声思维的一个分支。

我国作曲家桑桐不但在创作实践中运用了这种方法，而且还针对我国五声调式的特点，从理论上对纵合化和声结构进行了总结。下面两个例子选自他 50 年代期间的作品：

例46 《舞曲》

桑 桐



例47 《东蒙民歌小曲七首》之一《悼歌》

桑 桐



我国音乐作品中使用纵合化和声的形式可以归纳如下：

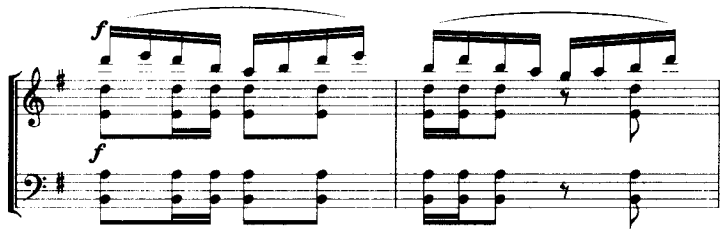
(一) 根据旋律显示的和声内涵，将旋律的骨干音纵合为和弦

如下例，作者将旋律声部的骨干音——“Re、Mi、Sol、La”（五声曲调的首调

唱名)相隔五、六、七度分散排列构成和声:

例48 《管乐五重奏》

罗忠镕



这是一个五声性结构的和弦,音响十分新颖。如果这里沿用功能和声方法来处理,只需将 e^1 音改为 $\sharp f^1$ 音,这一音之差,便可在 B 音上构成一个传统的小七和弦,如将两者的和声音响作一对照,就能清楚地感觉到这两种和声方法在风格上和音响上的差异。

下例这个音乐片断,由 a^1 、 b^1 两音构成了人声旋律的拖腔,作者便将这两个音纵合为伴奏中的和声音响:

例49 《丝绸之路》

张肖虎



尽管这个例子也应用了和上例相同的纵合手法,但这里将纵合化和声与调式功能和声作了结合,使纵合化手法成为传统和声的补充,丰富了和声的表现力。

(二) 将旋律动机加以纵合处理,使之转化为和声

其最简单的做法是把组成动机的几个旋律音依次叠置起来。如:

例50 《魂》

奚其明

纵合形态:

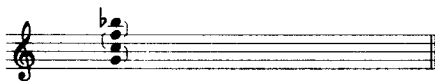
旋律动机

这个贯穿全剧的“命运动机”（来源于五声音调“La—Sol—Mi”）自上而下地在两个不同的调域中顺序叠置，使这个有特点的主题音调表现为“立体化”的状态。这种处理方法，由于旋律动机中包含有非五声调式音及采用了双重调性的复合，于是突破了五声性纵合和弦的音程结构，在第一种纵合形态的基础上进了一步。

下例选自弦乐四重奏《风·雅·颂》，这是第一乐章主部主题的动机：



这个动机可转位排列为纯四度叠置的形态：

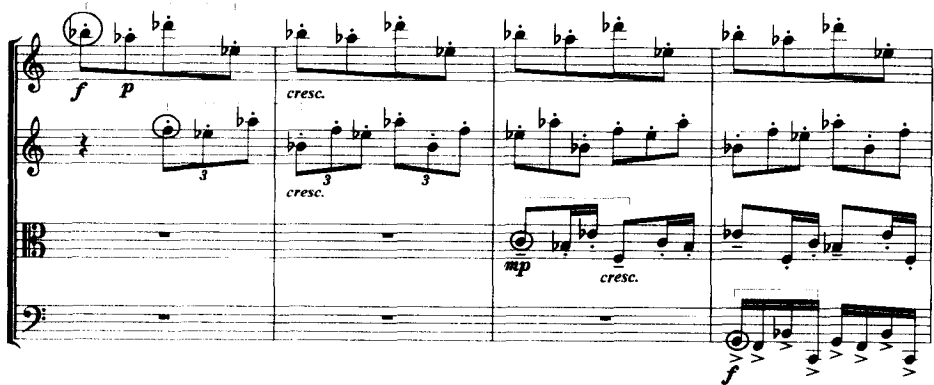


作者便在这相隔四度的距离上用不同的节奏型将这个主题动机在横向上“铺

开”，于是形成了四个层次的主题动机在纵向上的叠合：

例51 《风·雅·颂》

谭盾



上面两个例子，我们可以从技术上看到作者是如何细致处理这种“化横为纵”的和声方法的。

(三) 将旋律中的特性音程纵向组合为和声

一段有特点的旋律，总有一些特性音程，这些音程由于太短小，够不上“主题动机”的意义，所以需另作归纳。

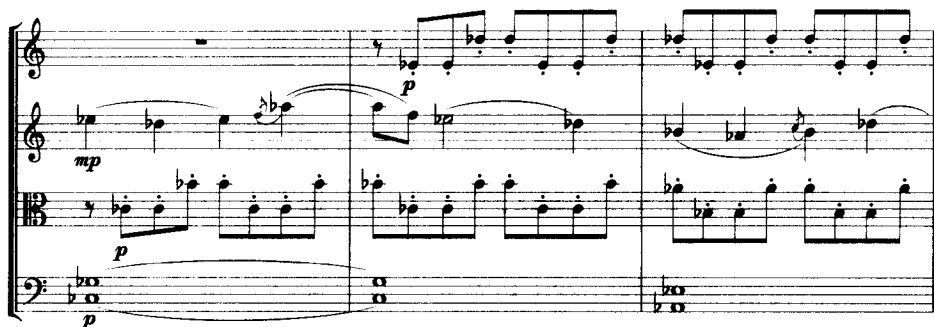
下例三个片断分别选自弦乐四重奏《风·雅·颂》的一、二、三乐章，清晰地为我们展示了这种手法的运用情况。首先我们看第一乐章《风》的主题核心：



很明显，小七度是这个主题核心中一个具有特征的音程。紧接着我们便来看他的运用（例 52）：第二小提琴是优美的副部主题，具有鲜明的民族风格；大提琴奏五度长音，而第一小提琴和中提琴就用这种七度的跳动构成了这段音乐织体的和声声部：

例52 《风·雅·颂》

谭盾



下面是第二乐章《雅》的主题，引用了我国古琴曲《梅花三弄》的音调，纯五度是其中的特征音程：



接着看运用情况（例 53）：第三声部是本乐章开头用十二音序列方法写成的曲调（未摘引全），上方两个声部则是相隔大六度的两个五度旋律音程结合而成的和声音响：

例53 《风·雅·颂》

谭盾



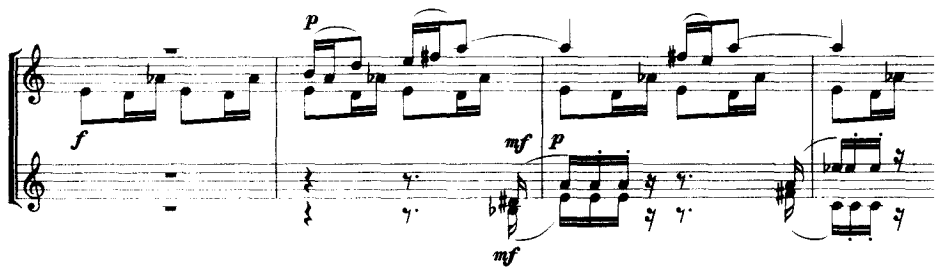
继续再看由变奏曲式写成的第三乐章《颂》的主题，很明显，减五度是其中的特征音程：



下面我们可以看到由不同音高的减五度音程叠合构成的和声织体衬托着上方的五声旋律，形成了本乐章和声的基本语汇：

例54 《风·雅·颂》

谭盾



从上面几个例子我们可以看到在这个作品中，作者有比较统一的和声思维，技术处理也是较细致的。

(四) 将我国民间音乐中某些特性音阶、调式用作和弦结构的材料

调式音列是构建和声大厦的基石，这是传统和声最基本的观念之一。人们所熟悉的功能和声便建筑在欧洲大、小调式的基础上，其和弦结构及功能关系均受到大、小调式的制约。为了突破这种关系，西方近现代作曲家在把注意力转向中古调式的同时，还采用人工合成等方法来构成许多新的音阶样式，以开辟新的和声材料来源。

我国民族调式的种类极为丰富，尤其是在一些少数民族的民间音乐中，保存着许多独特的调式音列形式，形成了该地区、该民族特定的音乐风格。随着对民间音乐搜集、整理、研究工作的进展以及作曲家向民族音乐学习的深入，这些富于特点的音阶调式便被用到专业创作中来，形成了一些新的和声结构。下面分别以三部作品为例，观察这种手法的运用情况。

朱践耳的交响组曲《黔岭素描》第三乐章——《月夜情歌》，取材于贵州东南部的侗族民间音乐。侗族，真可算得上世界上最善歌唱又最有歌唱传统的民族之一，保存至今的多声部合唱的侗族“大歌”早已远近闻名，而优美柔情的侗族“小歌”则以其奇异的调式风格令人神往。下面便是侗族小歌常见的一种调式音列：



作曲家以此为材料，写出了动人的歌唱旋律及其相应的和声。我们可以看到，这些从传统和声角度来看似乎是“变和弦”的和声结构及非传统型的低音线条，正来源

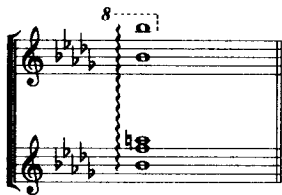
于上面这个特性的调式音列。这些和弦的音响是新颖而别致的，仿佛带着月夜的闪光，与旋律的风格又那么协调：

例55 《黔岭素描》中的《月夜情歌》

朱践耳



下例是本乐章的结束和弦：

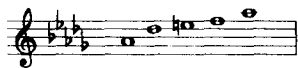


这个可被传统和声看为省略三音的七和弦，来源于何处呢？原来是对侗族的民间乐器——“侗琵琶”的四根空弦音所作的纵合化处理，这四根空弦音是这样的：



“侗琵琶”是侗族小歌的主要伴奏乐器。作者忠实地用和声语言再现了一幅甜蜜的侗家生活画面：月光下，侗族姑娘一面纺纱，一面用歌声向自己的情人倾诉衷肠；而侗族“罗汉”（小伙子）正用“琵琶”为她伴奏！在这里，似乎歌声刚刚结束，而琴声还未消散，最富于共鸣的空弦音仍在回荡……

获1981年全国第一次交响音乐创作比赛优秀奖的《B大调钢琴协奏曲》——《山林》，采用了苗族飞歌的音调，这种徵调式苗族飞歌的调式骨干音是：



作者将这些调式骨干音纵合为和弦，形成了这部作品的和声风格。下面便是这类和弦的结构式样（引自第二乐章终止处）：

例56 《山林》

刘敦南

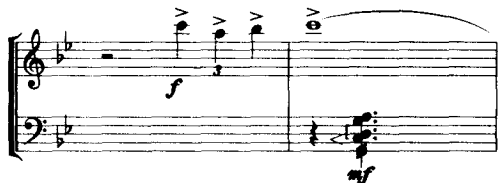


同时获得优秀奖的另一部作品《云岭写生》，作者由于受到云南红河彝族民歌和民间器乐（竹笛、巴乌、草竿、三弦、四弦、树叶等独奏或合奏）音乐中独特的调式风格的启发，大胆在和声的纵向结合和横向发展上突出三全音和小二度关系，下面摘引的是作品中的几个片断：

含三全音、小二度的和弦结构：

例57 《云岭写生》

李忠勇





作为全曲终止式的三全音功能关系：



这种和声手法的根源蕴藏于民间。下面是作者深入生活时在云南红河地区听到的一段旋律：



这段旋律中的三全音和小二度因素是那样鲜明，又显得那样的朴素、自然和生动，它们完全不是附加在旋律上的装饰，而是构成旋律本身的调式音列中的一个环节。作者正是抓住了这一特征，并用纵合化的和声思维方法加以处理，从而在整体上把握住了作品的民族风格和地方特色。

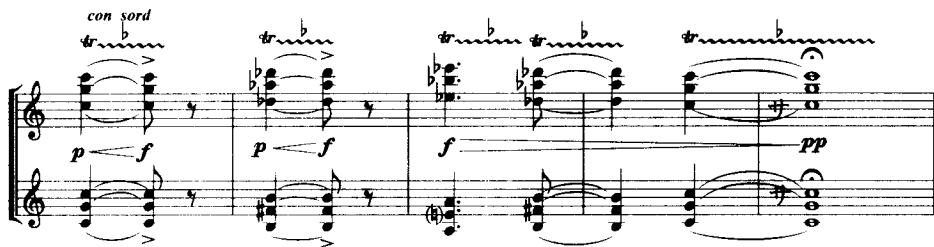
四、线形逻辑的和声方法

在和声的纵横关系中，如果着重强调的是横向功能，讲求声部运动的方向和形式，以逻辑化运动的声部线条作为和声结构的出发点，便形成了一种有别于功能和声的思维方法。这种和声方法，从理论上来说，与近现代艺术中追求“线条美”的观念有直接联系；从表现上来说，它从声部的运动方向及相互关系上体现和声力度的发展和色调的变化；从技法上来说，用这种方法写作的和声，无论在和弦的结构形态或连接关系上，都不受功能和声法则的约束（当然也不排除与功能和声一致的情况），其纵向结构是各横向声部在运动过程中自然组合的结果。在这里，传统和声的功能逻辑被声部运动的线形逻辑所取代。

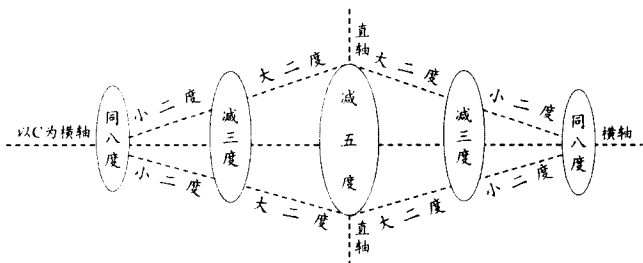
下面是我国作曲家运用这种和声方法的一个例子：

例58 《黔岭素描》中的《吹直箫老人》

朱践耳



这是该作品第二乐章《吹直箫老人》的“主导和声”，其声部运动形态有如一个橄榄形：

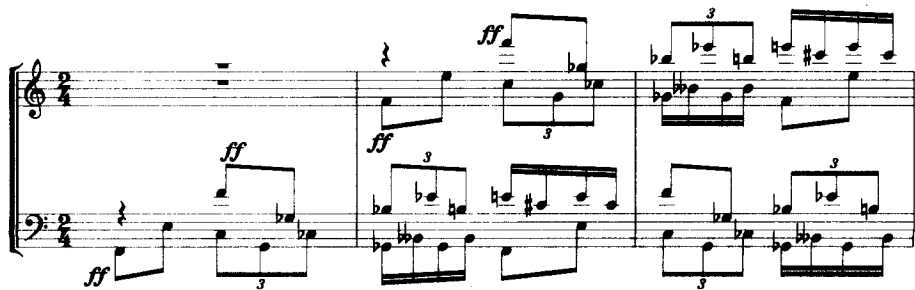


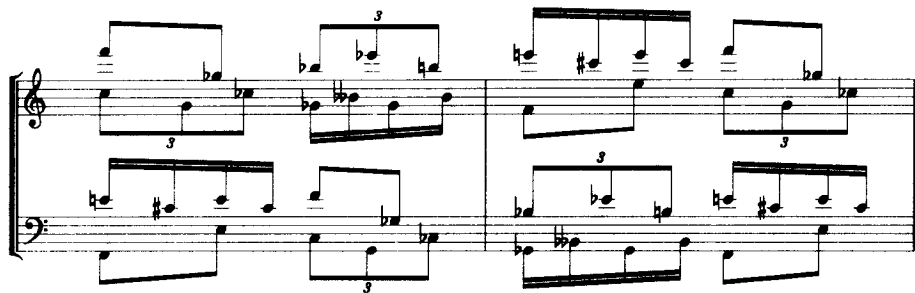
我们看到，上下方声部以 C 音为横轴，用等距离音程作反方向运动（专业术语叫作“倒影”或“轴对称”、“镜式反射”等），在第三小节强拍的减五度上形成了“音程空间”的高点（也是这段音乐力度的高点），然后以此为直轴，两声部用同样的音程距离向原出发点“聚拢”。这段上下左右皆成对称关系的和声结构，仿佛几何中的坐标图像，一方面在形式上具有平衡、对称的美，另一方面又是有着紧张度起伏和对比的实实在在的和声音响，刻画了苗族民间老艺人陶醉于音乐中的神情。

下例也是这种用倒影声部形成和声的手法：

例59 《第一弦乐四重奏》

许舒亚





在这个例子中，一个以大七度跳进为特征的旋律动机依次在上方声部出现，原形与倒影相结合，构成了这一整“块”和声音响，其纵向上的结构是不能以传统和声理论来解释的。

不过，有些作品即使在横向声部关系上运用了倒影手法，但纵向关系仍采用传统的和弦结构形式。下例是舞剧《魂》中祥林嫂的主题，其和声的最高声部是舞剧的“主导动机”，这个动机用倒影的形式“化”在低音声部和其他声部（每两小节为一单位），不管和声如何转换，两两端声部总保持这种对称关系。有意义的是，作者把每一个纵向的结合点都构成一个增三和弦，以描述祥林嫂的悲剧命运。此外，这段音乐还向我们提供了五声性旋律与线形和声相结合的经验：

例60 《魂》

奚其明



这种和声方法的表现形式主要是通过不同的声部运动形态及声部之间的相互关系体现出来的，前面所列举的倒影对称型以及各种尚未总结的平行进行的和声，就是其中的两种表现形式。除此而外，还可以列出如下几种形态：

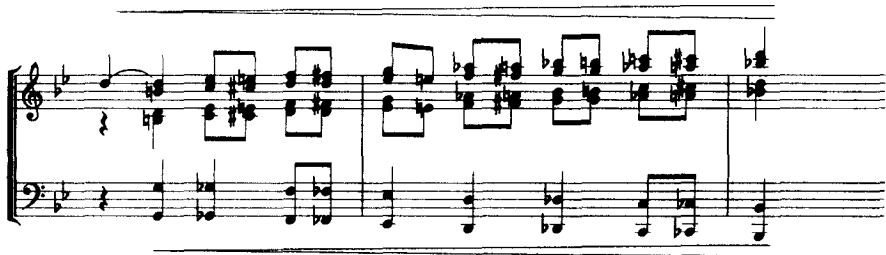
1. 反向的线形运动

这是线形和声最常见的形式，一对主要声部（常常是两外声部）作反方向进行，和声力度因声部距离的向外扩展或向内归结而随之变化起伏。

现在让我们观察两对例子，第一对（例 61、62）两外声部均以半音的距离向外进行，所不同的是例 61 的纵向结合保持了三度叠置的传统形式，每一个和弦都可由传统和声理论作出解释；例 62 的纵向结合却由三度叠置变化而来，每一个和弦都用不同调域的五声音阶材料构成：

例61 《云岭写生》

李忠勇



例62 《春江黄昏》

李 扬



第二对例子（例 63、64）虽然两外声部都向外进行，但上方声部是以五声音阶的方式而下方声部却是以半音或其他较自由的方式级进。这种处理方法对于需在旋律声部保持五声音调的中国作品来说是具有普遍意义的。这对例子所不同的是：例 63 的五声音调用的是持续级进方式，而例 64 的五声音调则呈“阶梯”状，频繁转换调域：

例63 《管乐五重奏》

罗忠铭



例64 《山林》

刘敦南





2. 斜向的线形运动

在一个沿固定方向级进的声部与另一个保持原位的声部之间，可构成一个斜向运动的线条，这种具有动静对比的声部关系很容易把不同的和声音响清晰地呈现出来，如下例：

例65 《黔岭素描》中的《节日》

朱践耳



这个例子上方声部是一段五声性固定旋律，反复出现的 f^1 音与下方两个平行级进声部构成和弦，由于声部的运动，给每一个包含着 f^1 音的和弦造成了丰富的变化。这些变化并不由传统和声的功能逻辑所支配（虽然作者在这里也尽可能顾及到了传统的功能关系），而主要是声部斜向运动的结果。

3. 同向的线形运动

音乐织体中的各声部沿同一方向（上行或下行）进行，使各声部的关系都基本保持在该和声织体的初始形成阶段，其和声表情的变化主要从声部的运动方向、所在的音区位置及纵向和弦结构的调整等因素中获得。如下例：

例66 《交响幻想曲》

朱践耳





这段音乐,各声部同向上行的线形运动伴随力度的渐强,造成了戏剧性因素的增长。

由于同向线形运动中的声部对比性较弱,比起前两种运动形态来,它在作品中运用较少。

上面列举的是线形逻辑和声方法的几种主要表现形态。从理论上或从国外近现代音乐作品的实例来看,这种和声方法的表现形态还可能有一些更为复杂的样式。不过,这些复杂的样式在我国音乐作品中所见较少,不在此列举。

值得一提的是,我国作曲家在运用这种手法时,根据民族音调的特点和音乐表现上的需要,作了一些有意义的探索,下面是两个有启发性的例子:

例67 《管乐五重奏》

罗忠镕



此例的旋律具有浓郁的民间风格,为D徵调式,在其下方保持了一个D—A纯五度“框架”,作半音级进下行的和声内声部与组成这个固定框架的两个声部都构成一个斜向线条,它们分别在纵向上形成了四个和弦:

1. 四、五度叠置和弦;
2. 大三和弦;
3. 小九和弦;

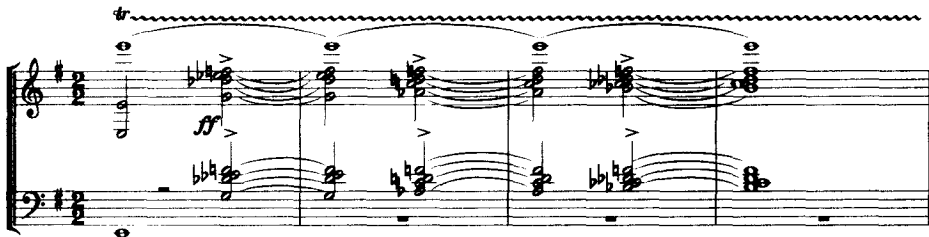
4. 附加音和弦。

这段和声音响既有明确的调性、稳定的功能，又有富于变化的和弦结构，手法朴素、自然而又不一般化。

下例是《黔岭素描》末乐章终止前的和声，其前后的音乐皆为G宫调域里的e羽调式。作者在这里运用了终止前突然插入远关系和弦的现代手法：

例68 《黔岭素描》中的《节日》

朱践耳



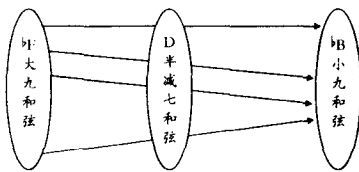
这三个和弦分别是：

1. $\flat E$ 音上的大九和弦；
2. D 音上的半减七和弦；
3. $\flat B$ 音上的小九和弦。

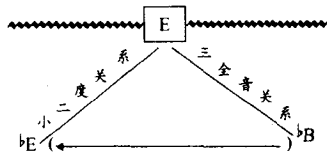
如果用传统调性观念来看，它们勉强可以纳入 $\flat E$ 调域中，其功能分别是：

$$D_9 \rightarrow (SIV) \quad dVII \quad d_9$$

对这组和声材料，我们似乎可以用线形思维的和声方法来剖析它的结构，现将这三个和弦的声部走向图解如下：



我们看到，处于两端的两个和弦与本乐章的调式中心（e羽）关系最远：



这种远调性关系正是作者所选用的“目标”。由此我们可以揣测到作者在处理这个结尾时，首先着眼于这两处远关系的“点”，并根据自己的内心音乐听觉选用九和

弦的音响，然后用斜向和反向相结合的半音级进具体构成了这一富于逻辑性的和声序列。这样的艺术处理，使乐曲在结束时由于突出了响亮、新颖的音响而把节日欢乐的气氛引向高潮。

五、复合功能的和声方法

复合功能的和声方法包括我们通常所说的“复合和弦”（或“复合和声”）以及“多调性”（“复合调性”）这两类和声材料。他们将不同的和弦或不同的调性层次在纵向结构上作了复合性的处理，使它们叠置在一起，于是形成了一种与传统方式有别的和声方法。

（一）复合和弦

这种和声材料在我国音乐作品中并不少见，下面是作曲家桑桐在 20 世纪 50~60 年代作品中的两个例子：

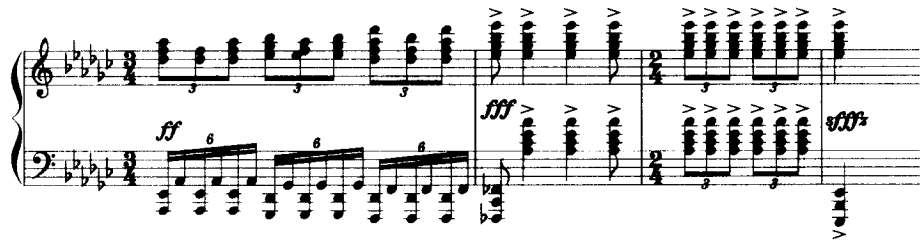
例69 《嘎达梅林》

桑 桐



例70 《让我们的人民赢得胜利》

桑 桐



我们看到，复合和弦是由同一调性范围内不同级数或不同功能的和声同时结合构成的。这种复合形态的和弦在结构和使用上通常表现出以下两个特点：

(1) 层次清晰, 不同级数或不同功能的和弦各用不同的音区, 很少交错。

(2) 音响具有立体感。在不同力度、音色的配合下, 既可表达强烈而富于戏剧性的情感, 又可描绘纤细、飘渺的音乐形象。

(二) 多调性

当复合和弦的每一个层次各自具有调性意义并分别在不同的调性上展开时, 便形成了多调性。

我国作品中的多调性形态可以分为下列几种:

1. 由平行四、五度旋律或复调中的四、五度完全模仿构成的多调性

例如:

例71 《山林》

刘敦南

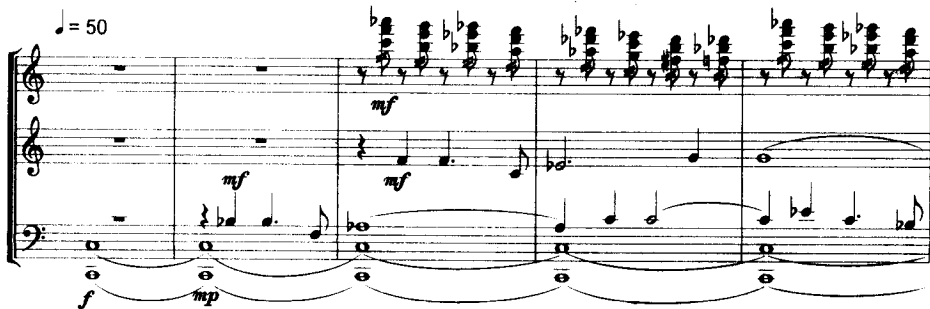


此例上方是苗族飞歌风格的平行五度旋律, 下方分别以空五度作衬托。

下例在织体的内声部相隔一小节采用五度完全模仿的形式, 这两层旋律表现出了各自的调性 ($\flat A$ 宫/ $\flat E$ 宫):

例72 《交响幻想曲》

朱践耳



这样的双重调性重叠，音响比较自然，没有明显的合成痕迹，再加上这两个例子的低音声部都有稳定的长持续音（例 71 为 G—D 五度，例 72 为 C 音），形成了各自的调性中心，它们内部的调性统一因素强于各自的单一调性的独立因素，因此“双重调性感”不十分明显。

2. 五声性调式的双重调性结合

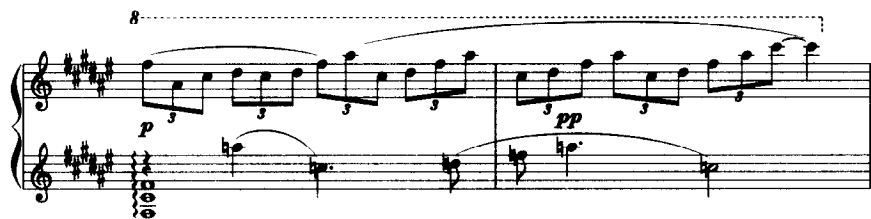
在五声性调式基础上所作的双重调性（或多重调性）的结合，可以使横向旋律仍然保持五声音调的特点，这种手法得到国外一些近现代作曲家的偏爱，如匈牙利的巴托克和英国的沃恩·威廉斯，就常在他们的作品中应用这种手法。近年来，我国作曲家们对这种手法表现出了较浓的兴趣，写出了一些富于民族特色和具有艺术表现力的作品。这种五声性调式的双重调性结合，在我国作曲家的创作中有两个特点值得总结：

(1) 横向旋律音用得很简洁

一些作品的旋律仅由五声性的四音列或三音列构成，如：

例 73 《森林，蓝色的雾》

黎英海



这段音乐，描绘了晨雾中迷蒙的森林景色，右手的流动旋律与左手的抒情旋律都只用了四个音。

下面是另一作品的两个片断，主题采自广西水族民歌，每一行旋律都只用了四个音（标有三个升号调的旋律只用了三个音）：

例 74 《搭帮舞》

崔 宪





这种处理方式的技术目的，可以总结出两条：

1. 五声性的三音列或四音列集中了五声音调的基本音程特征，这在我国民间音调中是很常见的，这类旋律除具有浓郁的民族特色外，还因音调的单纯朴实而增加了双重调性的生动性和易解性。

2. 五声性的三音列或四音列本身就存在着不同的调式属性，为双重调性或多调性的结合提供了更多的可能。这一点，中外一些作曲家皆有总结，他们的代表性论点如下：

“主旋律的调式音列的音愈少，则调性、调式的变化可能性愈多。”^①

“在风格原始的曲调中是找不到与三和弦有任何刻板的联系的。没有这种联系也就没有这种限制，没有这种限制，也就是对那善于运用的人提供了更大的自由。……我们可以使用不同调性的和弦，有时并且可以使用调性互相矛盾的和弦。我可以大胆地断言，正因为有了这种可能性，才出现了匈牙利音乐和斯特拉文斯基的音乐中的多调性。”^②

把这些论点摘引出来，可以帮助我们在运用这种技法时处于自觉状态。

① 桑桐·和声学专题六讲·北京：人民音乐出版社，1980·121

② 巴托克·农民音乐对现代专业音乐的影响·陈洪译·巴托克论文书信选·北京：人民音乐出版社，1961

(2) 采用同主音不同调式的结合

我国民族音乐中的五种五声调式，有着各自鲜明的调式色彩。当同主音的不同调式相互结合时，尽管它们的中心音是一致的，但由于它们各自的调式音列所属的“宫”音互不相同，调号也不一样，于是，我们可把这种多调式现象仍划属多调性的范畴。

根据以“宫——角”关系确定五声调式的原则，下例女高音声部可以看作 G 宫调式的旋律（停在三度音上），而女低音声部则是 G 羽调式：

例75 《渔帆远去了》（选自《绿油油的水乡》）

朱践耳



上例两声部虽然以三度音程为主，但彼此并不是机械的平行关系。横向的旋律线条十分流畅，具有鲜明的民族风格。这样的结合，使得音乐既有统一的调性中心，又呈现出丰富的调式色彩。

下例选自同一作者的另一部作品，上方声部是典型的苗族飞歌音调，G 徵调式；而下方声部配的是 G 羽调式和声，并用一个相同节奏型的固定音调反复出现，使羽调式的特点显露得更为充分。有趣的是作者在中间声部使用了一个四、五度叠置和弦，这个固定节奏型的四、五度和弦，无论从 G 徵调式的角度或是从 G 羽调式的角度来看，都是五声音列内的自然音，这就更增加了这段音乐的融合性：

例76 《黔岭素描》中的《节日》

朱践耳





这一和声处理手法，贯穿了《黔岭素描》第四乐章（《节日》）回旋曲式的第二插部，持续长达 24 小节（中板速度），既生动贴切，又朴素自然。同主音不同调式结合而形成的双重调性，扩大了五声性调式和声的表现范围，为和声语言民族化与现代化的结合开辟了一条有效的途径。

3. 远关系结合的双重调性

按照传统的调性观念来看，调号相差愈多、共同的自然音三和弦数量愈少，那么两调的调关系就愈远。特别是相差 5~6 个调号的两调，它们的宫音关系分别为小二度或增四减五度，这种极远关系的两调很少有共同的自然音，便于 12 个半音音级的展现。因此，现代作品中的双重调性便常采用这种极远关系的结合方式（例如巴托克的作品）。从艺术表现上看，这种矛盾性的结合在保持整体音响紧张度的同时，又便于横向上的单一调式性格从这种融合性不强的状态中分离出来，从而使双重调性的效果更为鲜明。

我国作曲家也常用这种结合方式，下例上方声部是云南民歌《猜调》旋律，活动在 $\flat D$ 宫调域；下方是以 C 宫调域七声自然音列为材料的二度结构和声，这样的结合更增加了音乐的情趣：

例77 《猜调》

朱践耳

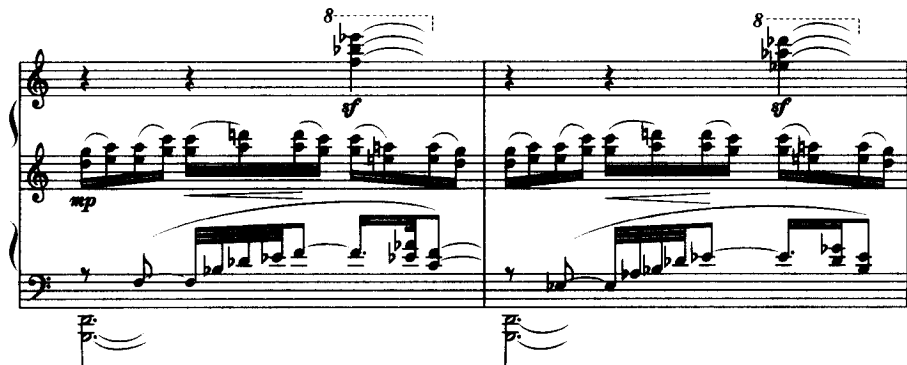


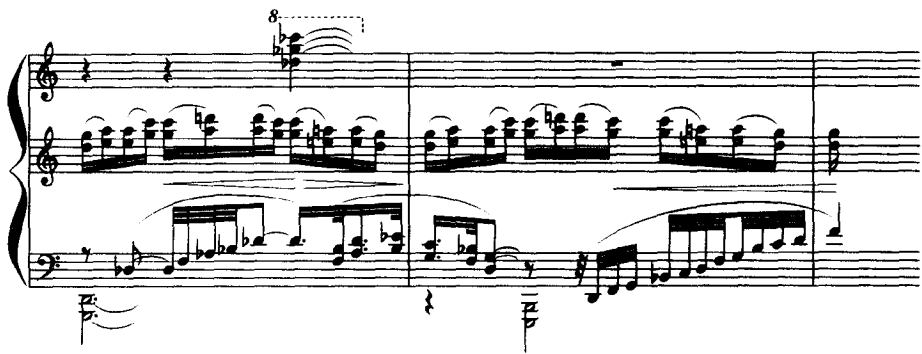


下例有四个织体层次，两外声部分别是两内声部的衬托，所用的调性与上例一样，是C宫调域与 $\flat D$ 宫调域的叠合，旋律是五声音调：

例78 《徵调式前奏曲——山歌》

罗忠镓





前面列举过黎英海的《森林，蓝色的梦》（参见例73）是F与 $\sharp F$ 两个调性的结合，亦属此类。

双重调性是多调性中的一种类型（有人习惯上也将其称为多调性），在作品中较之多重调性用得普遍。以上这些例子对实际写作颇有启发性。

4. 多调性结合

两个以上不同调性的叠合便构成多调性，由于结构层次较多，横向音响不易清晰，因而它的使用不如双重调性多见。

作曲家朱践耳在交响组曲《黔岭素描》第一乐章《赛芦笙》中，以木管、铜管、弦乐组各代表一个芦笙队，分别以F、D、B三个调为不同芦笙队的基本调性，将它们叠置在一起，形成了一片芦笙音响的“海洋”，生动地描绘了侗、苗人民赛芦笙的热闹场面。

例79 《赛芦笙》

朱践耳

A musical score for the piece '赛芦笙' (Sai Lu Sheng) by Zhu Jian'er. The score is written for three instrumental groups: Woodwind (木管), Brass (铜管), and String (弦乐). Each group is represented by a staff with a key signature change from F major to D major, indicated by a sharp sign over the D. The music is characterized by dense, overlapping chords and a rhythmic pattern that suggests a lively and festive atmosphere.

我们看到，每组声部的旋律是很单纯的，全部是同一个芦笙典型音调的反复，这种并未上升到主题地位的曲调安排，正是作者所需要的，因为作品在这里需要突出的是这种多调交织的“和声气氛”。

接下来，作者把事先已经单独显示过的三个具有对比意义的主题分别带入这三个调性内，使音乐形象得以进一步展开。

例80 《赛芦笙》

朱践耳

The musical score for Example 80, 'Se Lu Sheng' by Zhu Jian'er, is presented in three systems. The first system consists of two staves, while the second and third systems each consist of three staves. The music is written in 2/4 time and features complex polyphonic textures with multiple melodic lines and chords. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 's'. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 2/4.



这三个调性——F/D/B 之间，依次为小三度关系。为保持每个旋律声部的清晰性，作者除了先将每个主题单独呈示外，还将它们经过二重调性结合阶段，又以间隔两小节的距离让主题依次进入。这样的处理，从音乐形象上看，作者抓住了一个“赛”字，仿佛三个劲吹的芦笙队在竞相争鸣；从技法的使用意图上看，是让每一个横向主题在多调性的整体结构中凸现出来，给听众留下鲜明的印象。

以上这一切，体现了作者力求把多调性表现技巧与音乐形象的画面性和音乐表现的通俗性结合起来，这种处理方式，值得我们总结和重视。

20 世纪初，西方音乐作品在曲式结构上还出现了一种“固定音块”拼接的方法，先呈示一些有特点的音乐片断，这些音乐片断，有较固定的旋律及和声，形成“固定音块”，仿佛“集装箱”一般，可以整块地“搬动”，既可以将他们插入结构中任何需要的部位，又可以与新材料结合（如斯特拉文斯基的《管乐交响曲》就是一个具有代表性的例子）。这种手法，被我国作曲家借鉴，下面就是一例。这段音乐先用二重调性的形式构成固定的“音块”，然后使之与另外的不断变化的音乐材料相结合，形成多调性：

例81 舞剧《负·复·蝶》

谭 盾

短笛I

单簧管I (实际音高)

竹笛I

竹笛

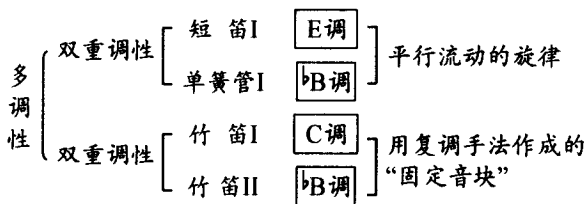
短笛I

单簧管I

竹笛I

竹笛

这段音乐的结构是：



此例的“固定音块”，以两小节为一个音组，类似无终卡农的形式，长时间地不断反复，两声部都是单纯的五声音调，节奏交错，很有复调感。短笛和单簧管平行流动的旋律，由不断发展更新的音乐材料作成，带有雅乐音阶的升 Fa 音和燕乐音阶的降 Si 音，风格纯朴。这段音乐形象，与一定的民间习俗有关，在板鼓和其他打击乐器的伴奏下，有如远近可闻的吹打之声，富于民间的生活气息。

六、十二音序列的运用及自由十二音和声

20 世纪初,西方音乐出现了以奥地利作曲家勋伯格为代表的“十二音体系”,这是晚期浪漫派音乐的半音风格极度发展及调性关系趋于解体的产物。我国音乐界接触这个体系比较晚,30~70 年代期间,掌握这个体系的人不多。1980 年,我国音乐刊物第一次正式发表了用十二音序列方法写作的音乐作品,罗忠镕的声乐曲《涉江采芙蓉》,这说明对十二音技法的学习、研究和应用是近些年的事。

十二音音乐不管是否采用顺序排列的“序列”形式,都是以半音材料为基础的。一个八度内的十二个半音处于平等的地位,这就意味着抛弃了建筑在传统调式功能基础之上的调性概念及与之相适应的和弦结构原则。于是,人们通常便把十二音音乐称作“无调性”音乐(一些理论书籍根据不同作品背离传统调性的“远近”程度,将其称为准调性、泛调性、自由无调性、无调性等等,这些名称的含义有些是近似的)。

目前,在我国音乐作品中对十二音技法的应用可以分为两种:

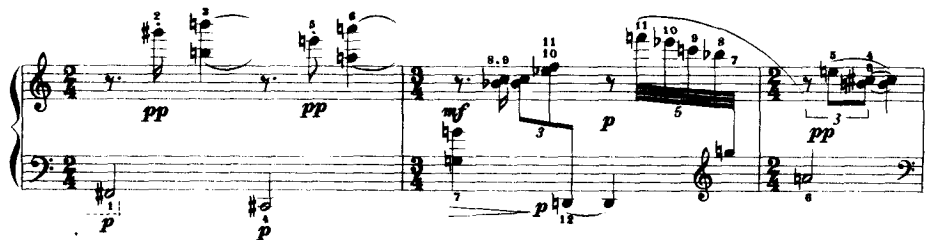
(一) 十二音序列

作曲家根据作品表现的需要,将十二个音排成一个序列,一个音出现之后,在其他十一个音尚未依次出现一遍以前不得重复使用,目的是为了避避免调中心的形成。在应用时,除了序列的“原形”外,还可使用逆行、倒影、倒影逆行这三种变体形式。序列可以用于纵向和横向两方面,形成主调音乐织体中的旋律与和声或复调音乐的织体形式。因此,序列的运用,并不只是单纯的和声问题,涉及到作曲法的各个有关方面。现把我国作曲家对十二音序列的运用情况大致归纳如下:

(1) 遵循十二音作曲法的基本原则,作品的横向和纵向都以较为严整的十二音序列为材料。如罗忠镕的独唱曲《涉江采芙蓉》,歌声旋律一开始便是一个完整的十二音序列,钢琴的前奏用多声的织体形式由这个序列的原形接以逆行构成,歌声的伴奏部分亦是分组或分层的序列材料:

例82 《涉江采芙蓉》

罗忠镕





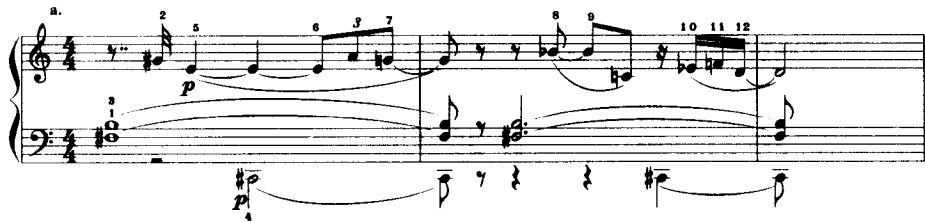
这个序列的构成，有如下两个特点：

1. 序列中的每一个相邻音级只用了大二、小三、纯四这三种音程，突出音调的五声性。
2. 序列旋律与这首古诗的语言声调及语气密切结合。看得出作者对民族化的追求。

作曲家陈铭志以《涉江采芙蓉》的序列为基本材料，作成了《八首钢琴小品》，这是用同一序列塑造各不相同的音乐形象的尝试，现摘引三个片断：

例83 《八首钢琴小品》

陈铭志



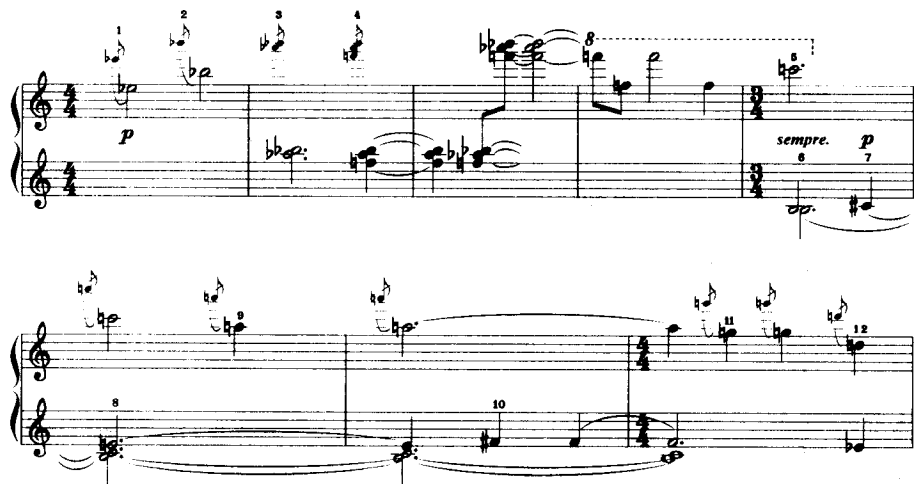


片断 A 依次将这个十二音序列用“纵横法”作了安排,构成“旋律 + 和声 + 低音”的织体形态。片断 B 的旋律声部,开始是这个音序的倒影,然后接以倒影的逆行,下方声部是“固定低音”,在保持音序第一、二个音的基础上将其余音在不同小节中依次出现。片断 C 上方声部是音序的原形,下方是它的倒影,彼此结合为复调的对比式二声部,此起彼伏,生动有趣。

同样手法的例子,还有汪立三根据我国古代诗人李贺的诗意谱写的钢琴曲《梦天》,为了表情上的需要,作者有意将一些音延续使用,但并没有违反“任何一个音在其他十一个音尚未全部出现之前均不得重复使用”的原则,下面是这个作品的开始部分:

例84 《梦天》

汪立三



以上三个作品运用了较为严整的十二音序列方法,这种较为严整的十二音音乐与第二次世界大战后西方现代派音乐中的“整体序列主义”相比,算是“古典的”(其中包含有“保守”的涵义)形式。由于我国是一个具有悠久调式传统的国家,有调性的民间音乐对我国音乐创作和音乐生活有着广泛而深入的影响,所以在实际作品中,我国许多作曲家都努力探索十二音方法与各种传统因素——特别是调式和声因素的结合,他们仅把十二音技术作为写作的部分基础,于是,出现了下面一些运用形态:

2. 以十二音序列作横向旋律材料,在它们单独呈示或作复调结合时都不配置和声,但在序列的结束音上却配置相应的和弦。

如下例:

例85 《小提琴协奏曲》

许舒亚





这是该作品的副部主题。第五小节的 B 音是这个序列的终结音，作者使用了一个将 B 音包含在其中的五声性结构和弦。6~10 小节是这个序列的二声部卡农，在它们的终结音 B 音上仍使用了相同的和弦。11~15 小节是序列的逆行卡农，终结音是 $\flat A$ ，又配置了包含 $\flat A$ 音在内的另一个五声性和弦。这种处理手法的艺术目的是将十二音序列与调性明确的五声性和声结合起来，使十二个平行音级有一个相对突出的中心，并且避免了在旋律展开过程中十二音序列与调式和声的不一致性。此外，由于这部作品的主部主题引用的是我国琵琶曲《夕阳箫鼓》的五声音调，就为副部主题所使用的这种五声性和弦提供了结构依据。

3. 旋律由十二音序列作成，根据不同序列音组的和声内涵，配置相应的传统和声材料。

如下例，歌声旋律是一个十二音序列，前 6 个音是 G 宫调域内的自然音，所以作者在低音声部使用了一个 G 音上的小七度音程，清淡而又准确地显示了第一节调中心的所在。第 7~9 音（即第 2 小节）由于 $\flat d-f$ 的大三度使我们可以将这个三

音列看作 $\flat D$ 宫调域内的旋律,于是作者配置了一个 $\flat b$ 音上的小七和弦 $\flat e$ 音上的小三和弦的和声进行,这种根音作上四度(下五度)进行的传统和声序进,使这一旋律片断的调式中心在 $\flat e$ 音上稳固地建立了起来。接下来是序列的第 9~12 音(第 3 小节),以 G 为宫的调式属性在这段五声性旋律中体现得很清楚,作者便配置了 $\flat G$ 宫调域的五声性和弦,并在低音声部沿用了小七度音程的形式:

例86 《牵牛花》

罗忠镕

The musical score for 'Morning Glory' (牵牛花) is presented in two systems. The first system features a vocal line in treble clef with lyrics '我是一朵牵牛花,' and a piano accompaniment in grand staff. The piano part includes a prominent bass line with a small seventh interval. The second system continues the vocal line with lyrics '哑的铃,' and the piano accompaniment. The score is marked with dynamics like *p*, *mp*, and *pp*, and includes articulation marks such as accents and slurs.

如果说罗忠镕在《涉江采芙蓉》中已经开始了十二音音乐民族化方面努力的话,在《牵牛花》中,这种努力就更深化了一步。作者不仅在横向序列的不同音组中体现了五声性旋律形态,而且对纵向上所配置的和声也刻意求工,使作品的民族风格在整体上更加统一,音响也更趋于和谐。

4. 五声性旋律配以十二音序列形态的和声。

这种手法的意义在于既保持了旋律的五声性特点,又丰富了和声的音响及表现力。如下例,作品描述了乌蒙山区飘荡在蒙蒙细雨中的山歌声,长笛在中低音区吹

奏五声旋律，伴奏以弦乐重奏的形式，用颤弓演奏了一个十二音序列，这个序列在
高音部 1~4 小节用的是原形，5~8 小节则是序列的倒影。此外，这个序列还在另两
个声部用不同的节拍顺序展现，于是，这三个声部在纵向上的结合便形成了和声：

例87 《毛风细雨》

王安国

长笛的旋律活动于 D 宫调域，和声音响在纵向的重要节拍位置上也有意安排为 D 宫调域的自然和弦，使这段音乐的调性显示得相当明确。这里所使用的十二音序列不过是对山区“毛风细雨”画面的描绘而已。

以上四种形态，是我国音乐作品运用十二音序列的一些基本样式。尽管所列举的作品大都还处于探索和试验的阶段，但却体现了作者们在追求这么一个目标：即为音乐表现上的需要而极力扩展和丰富和声的表现技法。

(二) 自由的十二音和声

十二音序列在组织结构上的过分人工化和理性化,并不是所有作曲家都乐于接受的。有些作品,虽然也使用了十二个半音,但在形态上却没有严格遵循序列的基本结构原则。这种自由的十二音同样可以运用于音乐织体的横和纵两方面。我国作曲家桑桐于1947年创作的小提琴独奏曲《夜景》,就是用这种方法写作的。由于这种方法在创作时带有一定的任意性,半音材料的使用因不同作家和不同作品而异,差别极大,而这些又更多是属于作曲法方面的内容。因此,这种旋律及和声都用自由十二音构成的形式,本文暂不作归纳^①。

另一方面,在我国音乐作品中可以见到自由的十二音和声与五声性旋律相结合的做法。例如桑桐作于1947年的钢琴独奏曲《在那遥远的地方》(1948年公开演奏、1984年发表)就是一例。这部作品引用了在民间流传极广的同名歌曲作主题,配以自由的十二音和声。

例88 《在那遥远的地方》

桑 桐



这是作品的开始部分,主题在内声部,调性相当鲜明,中心音在 bE ;而和声却尽量排除三和弦结构与传统的调性因素,体现了多声写作中和声与旋律的非一致性原则。作曲家使用这种和声手法的原因可作如下推测:

^① 可参见《音乐艺术》1983年第2期郑英烈文:《桑桐的〈夜景〉试释》。

1. 音乐表现上的需要：这段音乐用带有幻想性的浪漫主义笔调来表现一种较复杂的感情，既有优美、抒情的成分，又有向往和怀念的因素，这种情感不是单一的调式和声所能充分表达的。

2. 在和声音响上，作者既需得到十二个半音充分展开的各种结合，又不愿意受到固定序列模式的束缚，用作者自己的话来说就是：“音乐要表达感情，创作时如果我要去计算该先出哪个音、后出哪个音，那种理性的做法我搞不来。”^①

3. 这部作品是作曲家为探索五声性旋律的和声方法所作的长期努力的一个部分，积极扩大调式和声表现范围的艺术目的是支配作者和声方法的一个重要因素。

这种自由的十二音和声在写作技巧上很难加以规范，应用时，除了作者主观的音响感受和情绪要求等因素外，一般还应注意：

1. 为了使十二个半音处于平列的地位，应尽可能均衡地使用它们，从而避免“中心”的形成。如例 88 的最后一小节，旋律虽然已停顿在调式中心音（ $\flat E$ ）上，但和声声部却有意使用不含 $\flat E$ 在内的其他音级，于是在这个局部范围内，便基本构成了一个顺序的十二音列，从而冲淡了因旋律的停顿而造成的中心感。

2. 在和声的纵向结合上，尽量避免出现传统和声材料，有时即使形成了三和弦或七和弦形态，也用分层写法，将他们作复合性处理。如例 88 中第四小节第一拍，上方是 c 小三和弦的第一转位，下方却是一个 $\flat d$ 小三和弦，复合后的音响很少保留传统和声的痕迹。

3. 在横的和弦序进关系上，不再接受传统功能逻辑的约束。不过，各声部平稳进行的线条还是需要注意的。

4. 虽然自由十二音和声一般都具有较高的不协和性，但在不协和的程度上还有差别，这种差别是由于和声所包含的音程性质及声部的排列位置等因素决定的，和弦的不协和程度与和声音响的紧张度成正比，而和声音响的紧张度正是调节和声起伏的主要依据。

5. 这种自由的十二音和声方法如与有调性的旋律相结合，不论其和声音响如何复杂，总能显示出一定的“调中心”。形成“调中心”力量的并不是支配和声的低音进行，而是旋律本身。如上例， $\flat E$ 既是旋律的调式中心，又是这部作品的“调中心”。下面摘引的是该作品的结束处，尽管双手齐奏后结束在一个减八度音响上，但 $\flat E$ 音却因旋律线在人们听觉心理上的延续而居于稳定的中心位置。

^① 1983 年 8 月笔者访问桑桐的谈话记录。

例89 《在那遥远的地方》

桑 桐



6. 还可利用相对固定的节奏音型的贯穿等因素,使自由的十二音和声在织体上具有一定的规范。

从上述各点我们可以看到,自由的十二音和声在结构上虽然“自由”,但在一定程度上还是受到和声思维中的音响色彩逻辑、线形逻辑、广义调性及复合功能形式等因素制约的。

“路”与“座标”

——对和声创新中两个基本问题的初步认识

上一章对我国音乐作品和声创新的主要技法作了分类归纳,接下来的问题是:应该如何正确认识我国音乐作品和声创新的道路和用什么标准来评价各种具体的和声创新技法。我认为这是两个比较重要的问题,也是比较复杂的问题。对于艺术和科学发展中的复杂问题,如某些西方现代派技法能否为我所用等),并牵涉到如何评价某些用创新的和声方法写成的作品等问题。我愿意在这里就我国音乐作品和声创新的道路问题以及和声创新应遵循的美学原则问题,概略地谈一谈自己的初步认识,以期音乐界的同行们对这两个问题及相关问题进行深入的讨论。

一、和声创新的“路”宜宽

1. “百花齐放”是促进我国科学文化事业繁荣的根本方针之一,它有力地推动了艺术上不同风格、不同流派和不同表现形式的发展。

我国音乐作品中和声手法的创新，只要是从发展我国社会主义的民族音乐文化这个立足点出发，又符合于艺术自身发展规律的，都应该容许和得到鼓励。

当代中国音乐作品的和声创新是在欧洲音乐经历了20世纪初和声思维巨大演变之后的事，是在时代的、社会的、民族的诸种因素影响下逐步发展的。从和声的结构逻辑上看，他包容了单一调性和复合调性的功能逻辑、音响色彩逻辑、线形思维逻辑和数理思维逻辑等结构样式，体现了艺术方法上兼收并蓄的精神。尽管目前具有广泛社会影响的多声音乐作品还不太多，但在和声技法上却展现了广阔的运用前景。我们的国家是如此之博大，文化渊源是如此之深远，人才是如此之众多，创造力是如此之旺盛，多彩的社会生活作为表现题材又是如此之宽广，因此，音乐作品中声创新的路宜宽是不言而喻的。

2. 关于艺术的内容与形式、继承与借鉴、传统与创新等问题。

马克思主义的经典著作早有阐明，我们党和国家的领导人在建国前后也有明确的论述，并把这些符合辩证唯物主义、历史唯物主义，符合艺术发展规律和我国国情的理论确定为实际工作的方针。应该说，我们在这些问题上的指导思想是明确的。但是建国30多年来，由于政治上“左”的和右的思想干扰，使和声理论的研究、教学以及在音乐作品中的运用不能不受到冲击和影响。50年代期间，曾把对西方音乐作品的介绍以及和声技法的借鉴局限在“资产阶级上升时期”；60年代初，又出现了由姚文元挑起的对德彪西及印象派音乐的“讨伐”，祸及我国音乐界；十年浩劫期间，文艺事业遭受的摧残就更不用说了。近年来，文艺工作取得了很大的成绩，但是在创作思想和表现方法上，也还一度出现过左右摇摆的现象。凡此种种，对艺术事业（其中包括音乐作品和声表现方法）的健康发展都是不利的。

当然，在艺术方法上的探讨和争论是正常的事。比如世纪和声的认识和评价问题，都呈现各抒己见、众说纷纭的局面，一些问题还曾在一定范围内讨论过。其中，有的问题（如十二音技法的民族化问题）并未取得一致的意见。尽管如此，作曲家们仍然不断地依据自己的生活感受和社会需要创作新的音乐作品，也仍然在那里使用他所认为合适的和声方法。因而我们可以这么说：和声创新的道路同任何艺术表现技巧的发展一样，是随着时代前进，而不以人们的主观意志为转移的。

3. 除了社会的和时代的因素外，本文在第一章中还将我国当代音乐作品和声创新的基础归纳为三个方面：即“五四”以来我国作曲家的创作实践、民族音乐传统的继承以及对西方近现代作曲技法的借鉴。

其中我国老一辈作曲家的和声经验，也包括了欧洲的传统和声方法。在如此深厚、宽广的基础上所孕育的和声创新，就决不会是某一种单纯的和声风格的因袭。事实上，

我国当代音乐作品和声创新的主流也初步体现了源于传统、推陈出新；广集博采、融贯中西的优点。即使某些技法在具体作品中用得有些生硬、不够成熟；或者显得不中不西、非驴非马，这在艺术发展过程中也是正常的，不必苛责。世界著名的俄罗斯文学家托尔斯泰曾说过：时间在筛选着文学。这句名言道出了这样一个真理：任何客观事物（包括艺术）都必然要经受时代（社会和人民群众）的检验而决定其升沉，文学艺术必有发展，也必有淘汰。

当前，我们的民族文化正处在一个新的发展时期。因此，我们主张和声创新的路子应该宽一些，应该有非常丰富的和声材料去接受时间的“筛选”。这样做，对形成我们民族新的文化传统有利。

4. 创新并不意味着对传统艺术经验的排斥和否定。

特别是欧洲的传统和声体系，以物体振动的泛音原理为其理论的根基，并有数百年成功的音乐实践，凝聚了人类在相当长的一个历史时期中音响感受上的美学经验。直到今日，我们的音乐生活很大一部分还在延续着这种美的习惯。事实证明，传统和声材料在我国音乐创作中的应用潜力不但没有耗尽，而且在当前还占据着主导地位。从创新的角度来看，传统和声音响结合的原理对新的和声材料的形成也将具有长期的实际意义。在我们谈论我国和声创新的道路时，应对这一基本事实加以充分的估计。

二、我国音乐作品和声创新的基本美学原则

我们虽然主张和声创新走宽广的道路，并指出时间对艺术的自然筛选作用，但并不等于取消艺术法则。反之，如果我们能较准确地认识并把握艺术发展的客观规律，那么，我们对事物的认识就能在从必然王国向自由王国飞跃的过程中跨越一步。

目前，在和声创新的问题上，我们面临用什么标准来评价（或取舍）具体的和声技法这个课题。我们知道，人们在茫茫大海中航行，往往依靠“座标”图像来确定自己的方位，而艺术世界中一些基本的美学规范，即是探求艺术发展的“座标”。

这些美学规范，又可以被我们看作艺术方法中带有规律性和具有指导意义的基本美学原则。我认为，当代中国音乐作品和声创新的基本美学原则可以从下述两方面来加以认识：

（一）和声创新要与我们民族的审美心理相适应

1. 对于艺术作品与民族性之间的关系问题，普列汉诺夫曾写道：“任何一个民族

的艺术都是由它的心理所决定的。”^①这句话至少包含了两重意思：其一，民族心理决定了民族的艺术；其二，艺术作品的民族性是从民族审美心理出发对艺术作品所提出的要求。

民族审美心理作为一个概念，内涵相当丰富，是在政治、经济、历史、哲学、宗教、文化、语言、地理环境以及生活方式等因素的影响下形成的。这些因素又随着时代的不同而不断地变化，所以民族审美心理也不可能是始终如一、永恒不变的。尽管如此，每一个民族的审美心理毕竟有一些共同的和比较稳定的素质，这些素质反映在艺术形式上，特征相当鲜明。毛主席曾指出：“艺术的民族保守性比较强一些，甚至可以保持几千年。”^②我们中华民族的文化特征，几千年来主要就是通过各种文学艺术形式流传并保持下来的。如古代诗词、散文小说、戏曲舞蹈、绘画书法、建筑雕塑、园林盆景、民间音乐、民族器乐等。此外，在文艺理论方面，前人还给我们留下了十分丰富的遗产，如诗论、文论、画论、乐论等。这些民族文化的精华，从不同角度体现了民族的审美心理对文学艺术的要求。比如：艺术表现上以精炼、含蓄、概括、质朴为美，讲求弦外之音、象外之旨，提倡谐和优美、气韵生动，推崇形神兼备、情理交融等。此外，在我国漫长的封建社会里，儒家的思想占据统治地位，其核心是“仁”、“礼”与“中庸”之道，提倡“乐而不淫、哀而不伤”、“怨而不怒”、“中和之美”等。虽然由于社会生活的变异，在民族文化发展的历史长河中，民族审美心理也在不断地加进新的内容而产生变化，但是，上面这些理论都可以说是我们传统的、具有相对稳定素质的民族审美心理的表现。

2. 我们民族的传统艺术形式，非常讲究“线”的表情作用，对于“线”的艺术追求，在我们民族审美心理中占着一个突出的位置。“线”，是时间流动中的艺术造型，是感情、力度、节奏、韵律、格调等因素的概括，最能集中体现艺术的美和性格。我们民族的音乐、舞蹈、书法就是这种“线的艺术”的代表，有人把这三者看作中国艺术的“基本形式”^③是有一定道理的。

音乐中随时间而流动的旋律，本身就是一种艺术的“线条”。旋律在音乐的各种表现要素中通常是最重要的，它不仅是乐音的连续，而且还能够将各种音乐表现要素（如节奏、节拍、速度、力度、音色、和声内涵等）包容于其中。可以说，音乐作品中

① 普列汉诺夫·没有地址的信·曹葆华译·北京：生活·读书·新知三联书店，1964·47

② 毛泽东·同音乐工作者的谈话·毛泽东论文集·中共中央文献研究室·北京：人民出版社，1999·77

③ 宗白华·美学散步·北京：人民出版社，1981·130

主要的旋律线条是音乐形象最集中、最本质的体现。而我国的民族音乐，在这种讲究“线”的审美心理的要求下，使旋律的表情功能得到极大的发挥。如我国传统乐曲《春江花月夜》的旋律线条，在抒情写意、绘景传神上达到了很高的境界；阿炳的《二泉映月》，仅仅是单纯的旋律线条，就那么动听、那么感人！

当然，旋律线条在音乐的表现要素中占有如此重要的地位并不是我们民族音乐所独有的，它在其他民族的音乐和欧洲专业音乐的表现要素中同样占着重要地位，旋律线条最能集中体现一个民族的音乐风格。应该说，旋律线条中所体现的民族风格特点是区别一个民族与其他民族音乐艺术的最鲜明的标志。

我们都知道，多声结构中的旋律与和声因素是密不可分的，在和声发展史的不同时期，横纵关系互为主从（横生纵、纵生横或纵横共生）。为了使和声风格与我们民族的审美心理相适应，除了手法的精炼、质朴，表情的含蓄、和谐等要求外，还要特别注意多声结构中旋律线条的民族风格特点，这是当代中国音乐作品和声创新所应突出强调的。

如前所述，20世纪50年代我国音乐作品主要采用的是欧洲传统和声方法，当时为了解决和声的民族风格特点问题，提出了“把各族文化所特有的调式特点与科学的调式功能和声相结合”的原则。而今，创新的和声手法已经部分地突破了调式和功能的概念，在这样的情况下，为了保持和声的民族风格、特点，我们更需在和声结构中注意流动的旋律线条，应尽可能地赋予它们以民族的特质。这一点，中外音乐家都有相近的认识。如巴托克1920年在一篇提到斯特拉文斯基早期的舞剧音乐作品的文章《民间音乐对现代艺术音乐的影响》里，曾从那些构成复杂的多声结构的旋律动机中辨认出斯特拉文斯基作品的俄罗斯音乐风格，从而强调民间音乐对现代作曲技术的影响。我国作曲家黎英海在《民族五声性调式的多声部写作》中，明确提出：“在发展我国多声部音乐时，保持鲜明的民族音调基础，应成为首要原则。须特别注意显著声部（如外声部、流动突出声部、开放排列中的跳进声部、音色突出的声部）的音调基础，使其不脱离五声性特点。”这一原则，对于无论多么复杂的和声结构，我认为都具有指导意义。

和声，作为多声音乐的一种作曲技术手段，可以为不同民族的作曲家们所应用。我们往往可以看到这样的现象：同一和声技法，仅仅由于旋律线条（包括多声织体不同层次中可以感知的音调）的区别而表现出不同的民族风格。由此可见，我们所作的种种和声创新，一方面是和声思维发展变化的结果，另一方面，也是我国作曲家从民族音调出发，对西方传统的及现代的和声方法所作的符合我们民族审美心理的努力。

3. 半音化是西方 20 世纪和声材料运用上的一个显著特点,与古典和声相较的不协和程度的增长是其音响的鲜明特征。这两者是互相关联、互为因果的。我国音乐作品和声创新的部分手法,如二度叠置和弦、复合和弦、多调性的结合、线形结构和弦及十二音序列与非序列的半音和声等,在和弦结构上,无不有包含二、七度及增四减五度音程的可能,它们的音响都具有较高的或尖锐的不协和性。如果这些和声音响缺乏有民族特点的旋律因素支持的话,那么它们与某些西方近现代作曲家笔下的和声音响客观上听来是很难有什么区别的。我想,这也是某些音乐表现手法创新的中国作品容易给人造成“模仿西方技法”和“音响生硬”印象的原因之一。

此外,如果从我们民族重视“线”的艺术表现功能这一审美心理出发,就可以认识到为什么西方近现代音乐中严格的十二音序列方法难以“民族化”的原因。这种部分以音响色彩逻辑、部分以数理逻辑为结构依据的作曲技法,虽然在西方曾风行一时,并产生过一些有影响的作品,但是从根本意义上来说,它很难与我们民族以旋律线为表情核心的传统音乐审美心理相适应。我们也看到,为了音乐内容表现上的需要,或者为了突破单一调性音乐风格的局限,我国一些音乐作品也应用了十二音序列的半音和声方法,但是,这些手法多半是经过“改造”的。其中,尽可能注意到“音调”因素或者以民族风格的旋律线为多声结构的基础,这两点在我们借鉴十二音和声方法时是值得总结的。

和声学源于西方,虽然传入我国后已经逐渐地融汇于我们民族的音乐文化之中,但是它在西方自己的土壤上还在不断地发展变化,这种发展变化的总趋势是与西方民族的审美心理相一致的。随着东西方的文化交流,这些发展变化必然会继续对我们产生影响,我们当然不能、也不可能拒绝或否定这种影响。但是,当我们在接受这种影响的时候,应该紧紧把握住我们民族传统的审美心理,并积极探索这种心理在我们今天社会条件下的新发展,只有这样,才能使和声这种外来技法“越搞越中国化,而不是越搞越洋化。”^①

4. 艺术作品在表现技法上的创新只有得到人民群众(欣赏对象)的接受与认可,才具有真正的审美意义和社会价值。为要得到群众的接受,我们应该努力使作品具有“新鲜活泼的、中国老百姓所喜闻乐闻的中国作风和中国气派”,^② 本文提出和声

① 毛泽东·同音乐工作者的谈话·毛泽东文集·中共中央文献研究室·北京:人民出版社,1999.82

② 毛泽东·同音乐工作者的谈话·毛泽东文集·中共中央文献研究室·北京:人民出版社,1999.82

创新要与我们民族审美心理相适应，正是为了使音乐作品达到为我们民族的广大群众所接受这一目的。当我们在创作过程中决定取舍具体的和声手法时，应把“群众化”的要求估计在内。从“群众化”的基点出发，还有助于我们解决某些表现方法在风格认识问题上的争论。鲁迅先生对绘画技法的使用问题，曾这样写道：“至于方法和构图，我的意见是以为不必问是西洋风或中国风，只要看观众能否看懂，而采取其合宜者。”^①这段话，可以给我们以极大的启示。西方现代音乐的各种流派何其多也，而且无不打着“创新”的旗号，其中为什么某些流派只是“昙花一现”的匆匆过客呢？又为什么某些“创新”的艺术主张及理论在几十年的时间里还只局限在少数人的音响实验范围而得不到广大社会的承认呢？究其缘由，主要就是因为脱离听众。那些生癖古怪、故弄玄虚的“创新”违反了艺术发展的规律，自然得不到群众的欢迎。关于这一点，蔡特金在《列宁印象记》中记述了列宁对某些现代艺术流派（如表现派、未来派、立体派等）的态度，很值得我们引为借鉴，列宁说：“我不懂他们，他们不能使我感到愉快。”^②为此，在我国音乐作品的和声创新中，应该努力把民族性与相应的群众性结合起来。

5. 民族审美心理除具有相对的稳定性（传统审美心理的延续）外，还具有审美层次的差别以及审美心理的时代变异这两个特点，这是我们在具体认识和声创新的技法时，不能不加以考虑的。

我国是一个多民族的国家，各个民族在审美心理上本身就存在着一定的差别；同一民族中不同阶层、不同职业、不同文化修养、不同居住地域的人在审美心理上也有差别，他们对艺术作品美的感受和要求是不同的。我们提倡创作“雅俗共赏”的音乐作品，并把“雅俗共赏”看作艺术的极致。但是，即使是“俗”，对艺术的感知也有一个相对的起点，马克思曾正确指出：“对于不能欣赏音乐的耳朵，最优美的音乐也没有任何意义。”^③审美层次的差别是客观的存在。目前，有的和声创新技法虽然是对传统的民族审美规范的合理突破，但也还处于未被较多的群众认识和接受的阶段，这种现象，说明了新的艺术形式确实存在一个有待群众认识的过程。面对这种情况，作曲家在自己的创作活动中仍应保持艺术的独创性，而我们在具体评价和声创新的技法时，就不能仅仅以个人感受或好恶为标准，要防止“以偏概全”。

此外，民族审美心理属于上层建筑的范畴，它包含着时代的和社会的因素，时

① 许广平·鲁迅书简·给李雾城·鲁迅书简·上海：鲁迅全集出版社，1946

② 蔡特金·列宁印象记·北京：三联书店，1979·11

③ 马克思·德意志意识形态·马克思、恩格斯文集·北京：人民出版社，1982

代的发展和社会生活的改变决定着审美心理的变异,这就要求我们不能用凝固、静止的观点来认识民族审美心理;同样,我们也不能用凝固、静止的眼光看待和声技法的创新。举例来说,如果我们用 50 年代的和声风格来衡量近几年音乐创作中的和声语言,势必出现偏差。为此,我们在继承民族文化传统、并使民族审美心理中那些稳定的素质得以延续的同时,还应注意当今的社会生活及时代精神对民族审美心理的影响,要积极探索民族审美心理中的新因素,并力求使我们的和声创新与之相适应。

(二) 和声创新应服从于音乐作品内容表现的需要

1. 一切艺术表现方法都属于形式的范围。艺术作品中形式为内容服务、内容决定形式以及内容与形式二者的完美统一,这是马克思主义文艺理论的一个基本观点。我国的文学艺术,历来具有现实主义的创作传统,唐代的张彦远在《历代名画记》中就曾提出过“意存笔先、画尽意在”的创作思想,至今仍有现实意义。

和声在音乐作品中决不是一种孤立的技术手段,也决没有可以脱离具体的音乐作品而单独存在的和声创新。在我们评价一部音乐作品时,可以根据作品思想内容表达的完美程度及社会效果来说“好”或“不好”;当我们评价和声技法时,也主要以这些技法在音乐作品中所起的艺术表现作用为依据,而不可能离开音乐作品从“纯技术”的角度去谈论和声方法的“好”与“不好”。因此,我们所进行的和声创新,一定要以音乐作品的内容表现为出发点,正确认识内容与形式的关系,决不能为创新而创新。这正如鲁迅先生所说:“如果内容的充实不与技巧并进,是很容易陷入陡然玩弄技巧的深坑里去的。”^①

2. 我们在第三章里,列举了一些当代中国音乐作品的谱例,从中可以看到,不同的和声手法,不管其和声思维如何现代、结构如何复杂、音响如何尖锐,只要与作品所表现的内容相一致,就可获得较好的艺术效果,也容易得到群众的认可、接受与赞赏。如朱践耳的交响组曲《黔岭素描》第一乐章《赛芦笙》中多调性的运用(前文已有分析,参见例 79、80 谱例及文字)就是比较成功的例证。

另外,有的手法虽然结构单纯,并没有半音化的尖锐音响,和声思维还停留在单一调式的范围,但只要是运用得体并塑造了鲜明的音乐形象,都应该引起我们的重视,应把他们对传统和声的点滴突破,视作我们和声创新的值得珍视的经验。例如罗忠镕《管乐五重奏》中用纵合化和声方法所构成的和弦(见谱例 48)与传统和

^① 许广平·鲁迅书简·给李桦·上海:鲁迅全集出版社,1946

弦仅有一音之差，却获得了良好的艺术效果。

由此，我们可以得出结论，各种不同的和声创新手法，只有当它们服从于音乐表现的需要，并与音乐内容相一致的时候才具有真正的生命力。离开了音乐内容需要的所谓“创新”，必然显得做作，变成技巧的堆砌，即使再“新奇”也是枉然的。

3. 西方某些现代音乐流派否定音乐作品的社会内容，切割音乐与社会生活的联系，醉心于新技巧、新形式的发展和新音响的试验，这类抛弃或忽视音乐内容表现的“创新”，是我们不能接受的。

近年来，我国多声音乐创作有了较大的发展，并涌现了一批青年作者，从他们的作品中反映出他们的朝气和才华，对和声技法的创新也是比较突出的，一些优秀的音乐作品就出自于他们的手笔。但是，也有部分作品并未获得较好的社会效果，这不完全是由于作者缺乏技巧，也并不缺乏创新和探索的精神，而是在这些作品中缺乏鲜明、生动、真切、感人的艺术形象，音乐内涵贫弱，相形之下，对技巧的追求盖过了对思想的表现。这种现象值得引起我们在创作思想上（包括正确处理艺术作品内容与形式的关系）进行严肃的思考。我们的艺术家应随时不忘自己崇高的社会职责，要力争把最好的精神产品奉献给人民群众。应该说，这是我们今天进行音乐创作（其中必然包括和声技法的创新及运用）的最根本的出发点和归宿。

综上所述，我们把和声创新要与民族的审美心理相适应及服从于音乐作品内容表现的需要作为我国当代音乐作品和声创新的两条基本的美学原则。这两条原则看来很寻常，似乎还是“老生常谈”或一般艺术规律之类，但是我坚持认为这是两条极为重要的美学原则，对于当前我国音乐作品的和声创新具有实际的意义，其理由如下：

第一，这两条原则旨在发展我国社会主义的民族的音乐文化，因而可以用作衡量当代中国音乐作品和声创新技法成败的基本标准。

第二，这两条原则又是当代中国音乐作品与西方某些走向极端的现代音乐在和声创新问题上形成差异的分水岭。

结 语

时代在前进，艺术在发展，每时每刻都有新的东西有待我们去认识。新的事物是层出不穷的，在一个特定的时期和特定的范围里，我们对事物的认识也只能达到

一个相对的高度。因此，本文对当代中国音乐作品和声创新具体技法的归纳及对有关问题的认识，只能说是初步的、浅略的。限于自己的水平和能力，文章中错谬之处，希望同行们批评指正。

最后尚需说明的是，本文所用的作品谱例是从我所能搜集到的资料中选取的，这远不是当代中国音乐创作的全貌。由于本文的目的不是当代中国音乐作品精粹的汇集，而是对和声创新这一特定问题的探讨，所以选用了这些作品谱例，这些作品都是经过演奏或公开发表的。如果能通过这些作品谱例阐明本文的有关问题，或者至少能给我们分散在各个不同工作岗位的作曲者或音乐艺术院校作曲专业的师生提供一些他们所需要的资料，交换一些意见，以利他们在此基础上创作出更多的、能与我们当今的伟大时代相称的、名副其实的“当代中国音乐作品”，那么选用这些作品谱例及写作本文的目的也就达到了。



对我国和声学科发展近景的探测

一、“断层期”后的新起点

我国多声结合的音乐实践虽有悠久的历史，但和声学作为音乐艺术中一门有系统理论的学科则是近代才由西方传入的。如果从赵元任先生发表于 1914 年的第一首钢琴独奏曲《和平进行曲》算起，这棵移植在中国土壤上的和声之树已经有了 70 多年开花结果的历史。70 多年间，和声学科的发展在我国大致经历了如下几个阶段：

1. “五四”前后；
2. 20 年代末至 1949 年；
3. 1949 年至“文革”前（“文革”十年停滞）；
4. “文革”后至现在。

在“五四”前后的近代文化启蒙时期里，一些具有民主思想和近代文化知识的少数音乐先驱，陆续译介和编著了部分和声教本，并采用大、小调式和声方法创作了一些乐曲，尽管现在看来这些东西还较浅显，但却十分宝贵。

20 年代末至 1949 年，我国创办了专业音乐院校，一批音乐家从欧美学成回国，加上少数外籍作曲家在音乐学院任教，在一定范围里形成学术上自由交汇的环境。于是，近代中西音乐文化撞击后所产生的音乐作品以新的面貌出现了，这是和声学科在我国第一个良好的发展时期。但是由于社会的动乱和近代民族文化整体发展的不充分，给和声学科的发展带来了明显的局限。1949~1966 年“文革”前的 17 年，音乐艺术呈现初步繁荣的景象，学科发展的条件与过去相较是不能同日而语的。各音乐艺术院校逐步形成了和声专业的教学和研究队伍，多声写作技术的普及面加宽了。这本应是一个充满生机而又大有作为的时期，然而，极左的政治思潮和半闭锁的对外文化交流政策，不仅干扰了我们对研究对象的客观把握，而且还为和声研究领域设置了一些“禁区”，使本学科的健康“发育”失掉了必要的营养。接下来的十年动乱，是和声学科发展的一个“断层期”。

当这个“断层期”作为历史陈迹被跨越之后，和声学的园地 in 春风吹拂下渐渐

复苏过来。1979年10月在武昌举行的“和声学学术报告会”，是我国和声学术界第一次全国规模的盛会。仅从这个意义上看，这个报告会在我国和声学科的发展史上无疑具有里程碑的性质。这次会议的成果是丰硕的，它荟萃了30多篇论文，基本反映了70年代末期以前我国和声学科的研究状况和学术水平。继武昌会议之后，1981年6月在天津举行了“巴托克研究学术交流会”，从一个侧面体现了我国音乐家对这样一位具有强烈的民族意识而又有着重大国际影响的现代作曲家的推崇和热爱，反映了我们在和声研究中对民族风格与现代技法相结合的课题有着浓厚的兴趣，并为20世纪的和声研究开掘了一个突破口。1984年12月，全国高等师范院校艺术系科的和声学教师代表云集南京，举行“全国高师和声教学讨论会”，着重探讨了基础和声教学中一些带规律性的问题。高师和声学的教学力量是一支数量可观而又自成系统的队伍，担负着建设音乐的“社会基础工程”的重任，是我国和声学科建设中不可缺少的部分。此外，以作曲和作曲技术理论为专业方向的本科生、研究生有了明确而稳定的培养规格，陆续从各音乐艺术院校和研究机构中培养出来，为和声教学与理论研究队伍注入了新生力量。可以说，70年代末期以来的这七八年，是我国和声学科发展的最好时期。好的标志首先表现在和声研究领域的广度和理论探索的深度拓展了，这种拓展，一方面遵循了人们的认识是随着时间的推移和实践的积累而逐步深化的规律；另一方面，则由于我们在学术研究上有一个“百花齐放”、“百家争鸣”的社会环境；再加上中外文化交流的活跃，促进了学术思想的解放。于是，过去一度存在的研究“禁区”逐个被突破了。单就研究的选题来看，从和声的音响结合原理到具体的技法运用；从民间音乐中的多声因素到中外专业作曲家的和声风格；从巴哈到勋伯格；从五声调式到综合调式；从调领域到泛调性、无调性，都在研究之列。其次，研究成果的丰富是过去任何一个时期所不能相比的，8年来，由我国理论家编著出版的和声学专著有8部之多，还有大量有价值的论文、译著和译文。

上述这一切，构成了当今我国和声学科发展的新起点。

二、跳出“如来佛之手心”

我国优秀古典小说《西游记》里有这样一段神奇故事：孙悟空会驾筋斗云，一个筋斗能翻十万八千里，但是，不管他怎么翻，也还是没能跳出如来佛那看似荷叶大小的右手掌。

70多年来我国和声学科的发展概貌已如前所述，确实取得了长足的进步。然而，从宏观上看，迄今为止的和声研究并未产生新的理论体系和教学体系。换言之，我国和声学科的发展，在这段较长的时期内，基本是处于一个量变的积累过程，它的

显著特点是以不同的形式和从不同的角度对欧洲大、小调式和声所鲜明体现的调性功能逻辑规范的遵从。即使近年来我们有些研究课题是从我国传统的或民间的音调形态及与其相关联的音律体制出发去探讨和声的民族风格特点，或在总结中外近现代音乐作品时涉及到某些突破调性功能逻辑的和声结构方法，或从哲学、美学、社会思潮的影响探索国外近现代和声思维的形成和发展等等，这些新的研究成果是推动我国和声理论产生质的飞跃的局部力量；而从总体上来说，和声理论与教学的实际，更多还是游弋在调性功能结构逻辑的一元化体系之中。数十年来（尤其前三个发展时期）我们在和声领域内左腾右跃、前冲后突的形象，与孙悟空未能跳出“如来佛之手心”的神话好有一比。

在西方，功能和声的确立和发展经历了一个漫长的过程。上世纪中期，《特里斯坦与伊索尔德》的问世，使功能和声一统天下的地位受到挑战。从那时起到上世纪末，这 50 年左右的时间，在功能和声的发展逐步走向极端的同时，便孕育了新的和声结构因素。尔后，经过 20 世纪初各种风格激进的音乐作品的剧烈冲突，大约到第二次世界大战结束前，一种新的具有更大包容力的和声结构体制遂显其轮廓，其中部分可循之规律业已发展成型。于是，所谓“20 世纪和声”（或“当代和声”、“近现代和声”）之类的概念便应运而生了。这个概念，是同以调性功能结构逻辑为特征的“传统和声”概念相较而对应存在的。无论从理论体系的发展角度还是从音乐创作的实践角度看，“20 世纪和声”对“传统和声”来说，无疑是历史性的进步。

这种进步对我国和声学科的影响由于社会原因而姗姗来迟。直到 1979 年，封闭的文化窗口开启以后，渐入的影响才迅速扩大。这种影响，一方面产生自实际的音乐作品，同时也来自相应的技术理论。在这种影响的触发下（当然还要加上社会的、文化的、历史的诸多发展因素），我国乐坛上涌现了一股创作的“新潮”，而“新潮”作品在和声技法上的鲜明特征之一，就是对调性功能逻辑的大胆突破。随着“新潮”作品对艺术上完美境界的不断追求及社会影响的逐渐扩展，传统作曲技术所受到的触动面就越大，要求理论观念更新的呼声也就越高。兴德米特在 1937 年曾写到：和声学“在它仅仅光辉地存在了一百多年之后，^① 这件一开始就需要一补再补的织物，如今便已穿得破烂不堪了”。^② 这段十分幽默的而又相当恰切的语言，如果我们是在 70 年代以前读到它，也许不会像今天这样产生如此强烈的共鸣。而现在，在中、外音乐都发生了剧烈变化的情况下，我们的和声学如果仍然还只是构建在单一的调性

① 这“一百年”是从 19 世纪初开始算起，请参阅《作曲技法》第 1 卷第 5 页。

② 兴德米特·作曲技法·罗忠镕译·北京：人民音乐出版社，1983·5

功能结构逻辑的理论基础上，那才真的是不可思议！

传统和声观念的拓展或者更新，首先体现在和声的结构逻辑上；有什么样的和声结构逻辑，就会有什么样的和声技法，因为具体的和声技法是受结构逻辑制约的。所以，和声结构逻辑的确立是和声学发展的中心环节。在这里，有必要阐释一下本文已经多次提到的这两个名词——“和声结构”与“和声结构逻辑”。

“和声结构”的内涵是指多声结合的流动网络形态，它的外延包括纵列音响单位间的相互关系与其在音乐作品中的表现价值。

“和声结构逻辑”则是对构建与控制这种流动着的多声网络形态法规的理论概括和特征抽象，是同类型多声结构规律的客观反映。

以调性功能为结构逻辑的传统和声方法早为我们所熟悉，尽管由于《特里斯坦》在 100 多年前的出现曾使勋伯格发出“传统和声已无路可走”的感叹，但是直到今天，调性功能逻辑仍在按照自己的轨迹向着可能到达的极限领域延展。正是诸如和声功能场、功能网、调领域、飘浮调性、游移调性、复合调性、泛调性等概念的集合，构成了这个不断发展的庞大家族，在今天的相当一部分音乐作品中，它依然是权威的统治者。

不过，我们更应看到这样一个严肃的事实：在现代中外音乐世界中，有很大一部分作品已经不属这个调性家族的管辖了，不少作品通篇看不到一个传统意义的和弦（当然也就更谈不上这些和弦在流动中所构成的“功能体系”），它们的多声结合或是出于对自然音响的模拟（如奥涅格《太平洋 231》、梅西安《异国鸟》），或是出于各声部的等距离倒影运动（如朱践耳《黔岭素描》第二乐章），或是出于一个特定音列的横纵共生（如勋伯格等人的十二音序列作品），或是服从于纵列音程的定量数比（如巴托克《两钢琴奏鸣曲》中的“黄金标界和弦”）等等。这些不受调性功能制约的和声结构方法，除了在实际作品中可以找到他们的标本外，在不少国外理论家的和声论著中已有程度不等的总结，为我们认识现代和声现象提供了有益的借鉴材料。

在国内近年来的研究中，一些学者对新的和声结构逻辑的确立做了开创性的工作。例如上海音乐学院桑桐先生 1979 年提出的“五声纵合化和声结构”，汪成用先生 1982 年对近现代和声思维的探讨，四川音乐学院高为杰先生 1986 年对和声力学的研究，武汉音乐学院马国华先生从 1980 年起，在自己的教学和研究中就提出了将近现代和声技法纳入三大和声逻辑的理论设想（这三大和声逻辑为：1. 调性逻辑；2. 线、序组合逻辑；3. 音相逻辑）等等。

上面列举的这些研究都是很有意义的，预示着我国和声学科已经走出了传统功

能和声的狭小天地，一种与现代音乐创作相适应的、具有更大包容力的和声体系的建立，已经提到了我国和声学科近期发展的日程，70 余年的摸索、积累，使我们终于临近了从量变到质变的飞跃点。当新的和声结构逻辑从理论上和实践上引导出新的和声体系来的时候，我们也许该说：“孙悟空到底还是跳出了如来佛之手心。”

是的，一切看似神圣的法规不可能永久制服具有灵性的创造者。

三、制造“流通货币”

“教师们远远地跟在作曲家后面，把作曲家发掘出来的财富制造成流通货币。”^① 这又是富于幽默感的兴氏道出的另一句耐人寻味的话。音乐史表明：和声学科的创立和发展是由作曲家和理论家共同完成的，我们不可能想象那种脱离实际作品而独立存在的“和声学”会是什么样。应该毫不隐讳地说：和声学以服务于音乐创作为其基本目的，这是它赖以生存的社会价值所在。每当一种较进步的和声体系确立起来以后，随之而来就必有一个或长或短的音乐创作的繁荣期；反之，人类数百年来所产生的优秀音乐作品，是和声学科保持生机的命脉。积累到一定数量的、有创造性的音乐作品，是直接推动和声理论更新的基因。用这种观点看上面引述的兴氏话语就会发觉，他从一个侧面道出了和声理论对音乐创作的依存关系，他所说的“流通货币”，是指作曲家的个人创造经过理论家（教师）分析研究、归纳提炼后上升为一般规律而可供传播应用的和声技法。

为要建立一种与现代音乐相适应的、具有更大包容力的和声体系，首先要求尽量缩短生动的艺术创造与传统的理论规范间的距离，在缩小这种距离的种种努力中，将丰富的 20 世纪音乐作品当成“原料”，化为“流通货币”，是我们朝前走的一条必经之路，也是当前学科发展的一项重要的基本建设。

20 世纪是音乐创作多元化展开的时代，作曲家们冲破了由上两个世纪沿袭下来的、已经相对定型了的一整套作曲技法体系。透过各种各样令人眼花缭乱的音乐外部世界，我们能够发觉其中那些称得上严肃的作曲家们在艺术上——当然包括作为音乐表现手段之一的和声技法——所进行的创造。单就和声来说，20 世纪音乐作品不仅囊括了迄今为止功能和声发展的各种可能性，而且还为我们展示了在乐音范围内（也有非乐音的）各种音响组合的新天地。诸如人工音列、微分音律、音丛音块、序列组合、线形运动、数比集结等等手法，作为我们试图为更广阔的“和声市场”制造新的“流通货币”的材料，那是太富有了！

① 兴德米特·作曲技法·罗忠镕译·北京：人民音乐出版社，1983·4

任何一个新的音乐时代的形成，总与一批具有代表性的作曲家及作品联系在一起。第二次世界大战结束以前，20世纪音乐的整体风貌即随着几个主要音乐流派的发展而显现出来。40多年过去了，经过时间的筛选，20世纪上半期作曲家及作品的历史地位大都已经确定。从对和声学科发展的关系来看，我认为下面一些人物最具有代表性：德彪西（1862~1918）、勋伯格（1874~1951）、巴托克（1881~1945）、斯特拉文斯基（1882~1971）、兴德米特（1895~1963）、普罗科菲耶夫（1891~1953）及肖斯塔科维奇（1906~1975）。在“文革”前，我们对德彪西、普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇作品中的和声手法曾经作过一些研究（包括译介），近年来虽然比过去有所进展，但远未达到深入和系统的程度；对其他几位作曲家的研究是近些年才开始的，其中，对巴托克的研究似乎比对斯特拉文斯基的研究在成果上要丰富一些；对于勋伯格（包括威伯恩、伯格）和兴德米特，由于他们都有自成体系的理论著述，客观上便于了我们对他们进行认识，不过，对他们的作品尚缺乏全面的分析。至于对二次世界大战以后现代音乐发展的健康主流，尤其是对70年代以来新浪漫主义崛起的音乐思潮及具体作品的了解，我们更是缺乏。这样的现状与我们所要达到的目标比较起来，差距不小，有大量的工作等待我们去做。

那么，是不是可以走条“捷径”呢？由外国人编写的现代和声论著不是现成的吗？的确，自20世纪初开始，各种标着“现代”牌号的和声书籍很多，远在1915年就出版了列诺曼德（Lenormand）的《20世纪和声研究》（A Study of Twentieth-Century Harmony），1918年出版了胡尔（Hull）的《现代和声》（Modern Harmony），直到80年代，各种现代和声书仍不断出现，其中个别版本已经翻译，在我国印行。在我们尚未建立起比较完善的现代和声体系而别无选择的情况下，走捷径不仅可行，而且必需。几十年来我们对功能和声的学习在开始阶段不也是这么走过来的吗？它至少可为我们提供一些作为参考和比较的基本材料，可以打开我们的思路，扩大我们的眼界。因此，我们要尽可能全面地占有国外学者的和声研究成果，并用科学的方法对这些材料进行梳理。当然，翻译和介绍毕竟不能完全替代我们自己的创造性劳动，而且，如果要将译本作为教科书在我国当成“流通货币”普遍使用的话，则更应审慎。

由于东西方文化渊源的不同，艺术上的民族审美差异是客观存在的。因此，我们所制造的“流通货币”应该与我们的“市场”情况相适应，这是一个不容动摇的基本认识。为了做到这一点，我们在借鉴外国作曲家创作经验的同时，更要重视我们本国作曲家们“发掘出来的财富”。尽管在我们的音乐创作中对传统技法突破的势头是近几年才明显起来的，但是我们已经有了—些成功的尝试，部分优秀作品得到了社会的肯定，作曲家们创作经验的积累和艺术上的成熟度在同时增长。此外，随

着艺术表现方法上推陈出新思潮的演进，我们可以预见，还将会有更多、更新、更美的音乐作品源源产生，这是我国和声学科进步的希望，也是我们制造“流通货币”的基本条件。

对中外现代音乐作品和声现象的分析，应该有我们自己的观点。比如，在总结我国作曲家的和声技法时，要特别重视那些源于民族传统文化根基的创造；而当介绍外国作曲家笔下使用的技巧时，最好也能根据其在中国作品中的运用前景有所详略。纵然多声组合的基本规律对中外作品都适用，不少具体手法在中外作品中也都同样能够窥见，但若能够指出同工异曲之妙趣就更具有在中国作品中推广的价值了。

将具体的和声材料转化为能普遍应用的技术理论，与确立新的和声结构逻辑密切相关，它们是鼓动我国和声学科近期内完成质的飞跃的鸟翼。在目前我国专业音乐的土壤还不够肥沃、优秀作品还不太丰富、民族音乐学派尚未完整形成的情况下，要做好这一工作，困难是可以想见的。不过，时代在呼唤，音乐创作在期待，和声学科的进一步发展也已经是刻不容缓了。

四、“内层”与“外缘”

下面，我们不妨再走近一点，从内层与外缘的角度对近期内和声学科发展可能碰到的一些问题进行粗略的推导。

先看“内层”，这是支撑学科发展的基础理论。首先是律学问题。传统功能和声之所以历久不衰，重要的一点就是因为这个体系建立在音律的数理科学基础上，其和弦结构以泛音列的和谐数比为理论依据。而近代音乐的实践体制，则以不完全精确符合泛音谐比数的十二平均律制为其主型，20 世纪的现代和声体系，就以十二平均律的音程材料为自己的建筑基石。那么，这是否意味着现代和声体系缺乏科学的理论支持呢？如果是这样的话，这个和声体系还有存在的可能或发展的必要吗？倘若不是这样，我们应该深入研究十二平均律的和声体制与某些自然规律及人的协和听感幅度之间的密切联系；或者，我们还可以进一步探索更科学的音律规范，然后循其规律，建立相应的现代和声体系。总之，作为和声理论基础的律学问题应当引起我们足够的重视，否则我们的研究有产生盲目性的可能。

对和声音响力度的判别，是在突破调性功能逻辑之后欲建立新结构秩序的现代和声所必然遇到的一个问题。现代多声音乐，不论采用何种组合方式，包括横纵共生的序列技术或泛调性的音乐思维，其纵向结构的控制，都离不开对音响力度的把握。所以许多国外的近现代和声著作，一开始就从音程元素的性质讲起，进而提出多声音群紧张度的分类标准，凭此作为估量和声运用价值的主要依据。目前，国内

学者对这一课题的研究也已经有所突破，这是非常可喜的。如何能将这一探索推进一步，并以简明的形式提供实践，则有待努力。

和声的色彩问题，直到如今，主要是凭听觉的感受来区分的，能不能为和声色彩的类别找到物理属性方面的客观标准，似乎还是一个谜。一旦这个谜得以解开，那么我们对和声的运用将进入一个更自由的境地。

纵列音群按特定数比关系的组合，在中外作品都可见到。这种和声方法以数理逻辑为依据，结构严密有序，是数理思维对作曲技术渗透的一种体现。但是，数列比例与和声音响以及音乐表现之间的相互关系却还没有得到科学的解释。这个问题如果不解决，那么和声的数理结构逻辑就缺乏令人信服的理论基础，或者说这种基础是不全面的。

再一个问题是关于和声的线形运动方式，除了平行、倒影两种形式有规律可循外，其他形态当如何规范？它应不应同时受到纵列结合音响的制约？这种横向运动的力与纵向叠合的力又是如何实现了对音乐控制的呢？

上面几个问题属于基础理论的范畴，处于学科发展的“内层”。接下来我们观察一下它的“外缘”，这是不同学科产生交叉现象的集中“地带”，又可分为“共缘”与“近缘”两个层次。

“共缘交叉”是作曲技术理论中几大传统部件的交汇与溶和。这种现象在音乐史上早已有之（如共性写作时期和声与复调的相互渗透），到了近代更为明显，在有的作品中甚至发展到界限难分了（如序列技术，就是旋律、和声、复调、曲式结构等作曲表现手段的综合），在这种情况下，离开其他技术手段单纯谈和声，显然就有局限。还有部分现代作品（如“音色音乐”），和声的作用已经退隐，如果还在那里习惯性地以和声为主导进行音乐分析，那就不可能引出正确的结果。这种当代音乐的现实，促使我们要跳出孤立的和声圈子，在一个多种表现手段融汇互通的更大范围内来思考作曲理论自身的发展问题。现在也许是可以拆除各种技术门类隔离的时候了。

“近缘交叉”表现为自然科学及社会科学的发展对和声学科的影响。自然科学中的某些技术手段可以为和声学服务，比如电子计算机，既可对和声音响力度进行计量分析，又可作为操作手段进行实际的多声写作；声学与光谱学的结合，有可能使和声色彩的测定从物理学的角度获得答案，这将有助于我们为新的和声结构逻辑寻求到坚实的基础。在社会科学领域，新的方法论已经产生了广泛的影响，尽管目前和声研究对新方法论的实践尚缺自觉，但影响是在潜移默化中客观存在的。比如我们在中外音乐文化的信息交流中，从风格系统出发对民族音乐的发展这个大系统

进行观照，然后转过来，对技术系统（包括和声）的历史、现状和发展进行反思，这就容易取得比较科学的结论。此外，近年来文学创作和其他姐妹艺术的新的表现方法和新的艺术形式争奇斗艳，令人目不暇接。按照一种叫作“文化群落”的理论，不同艺术品种在共同的社会背景下互相影响，就可能产生相近似的文化格局。因此我们有理由期待和声学在多学科的交叉及其他艺术形式蓬勃发展的影响下，绽出新的花蕾。



论巴托克调式体系的综合性与多重性

——民间音乐与近现代作曲技术相结合的一种艺术创造

引言

20 世纪,是音乐“共性写作法时期”(辟斯顿语)的结束,繁杂、纷纭的各种音乐流派交织发展。“近现代作曲技术”是泛指 20 世纪上半期一些为较多的作曲家所采用的作曲技术手段。即使是“为较多的作曲家”采用,这些技术手段也往往因作曲家个人风格的不同而差异很大。不过,如果从“调性”的角度来观察,却可以在近现代音乐作品中找到两种普遍存在的倾向:

1. 调性材料的扩展;
2. 调性因素的回避。

以民间音乐为灵魂的匈牙利作曲家巴托克的作品,体现了第一种倾向。

调性材料是音阶、调式、和弦、功能及调关系等的总称,这些因素中,调式是根基。民间音乐则总是与一定的调式形态联系在一起的。五声音阶调式是匈牙利民间音乐原本的表现形式,在巴托克作品中占有突出的地位。此外,七声自然调式,大、小调式,特性调式和人工合成调式在巴托克作品中也被广泛应用。

用某一种调式写作的音乐作品(或作品的一个片段),一般称为单一调式结构;

用两种或两种以上同类或不同类调式的结合写作的音乐作品(或作品的一个片段),则称为多调式结构。

巴托克把由于多调式的结合而出现半音的这种音乐结构命名为“调式半音体系”。他说:“这个调式半音体系(今后我们就这样称呼,以便和 19 世纪的和弦半音体系相区别)是匈牙利新艺术音乐的主要特征。”^①并且说:“多调式在我的作品中

① 巴托克·哈佛报告(1943)·巴托克论文书信选·郑英烈译·北京:人民音乐出版社,1985(增订版)·175~176

特别多一些。”^①

那么，巴托克调式体系的结构特点是什么呢？

我认为，调式的综合性与多重性是巴托克调式体系的结构特点所在。

在这里，调式的综合性是指两种或两种以上同类或不同类调式在音乐作品横向上的综合运动——表现为旋律形态；

调式的多重性则是指两种或两种以上同类或不同类调式在音乐作品纵向上的叠置——表现为和声形态。

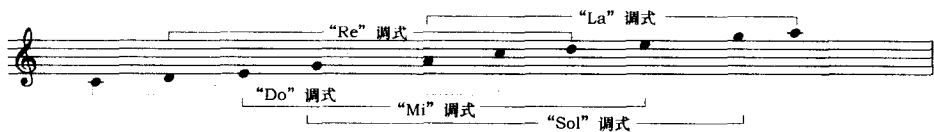
巴托克把民间的和传统结构的单一调式作综合性与多重性的扩展，使音乐在与传统相联系的基础上，既保持特定的民族风格，又使之与 20 世纪高度发展的作曲技术相匹配，为我们开拓了一个新的表现领域，形成近现代音乐中一个独具特色的组成部分。

一、调式的综合性

（一）同音列各调式的综合

同音列调式，在欧洲的传统理论观念看来，仅指调号相同的大、小调式，例如 C 大调—a 小调。在五声音阶中，同音列五声音阶却包含有五种结构不同的调式：

例1



下面的例子，不同乐句显示了不同的调式属性，它们自由地转换于一个同“宫”调域：^②

① 巴托克·哈佛报告(1943)·巴托克论文书信选·郑英烈译·北京：人民音乐出版社，1985（增订版）·170

② 巴托克作品的调式名称，在本文中分为三种情况：

1. 五声音阶各调式，以“Do、Re、Mi、Sol、la”唱名标记（如 C “Do” 调式，指以 C 为“Do”音的五声调式），这与匈牙利通常采用的首调唱名法相符。

2. 七声各自然调式，仍借用欧洲教会调式的称呼，这与巴托克本人在论文和演讲中的习惯用法相一致。

3. 根据柯达伊把匈牙利民歌中的“Do”音与我国乐律中的“宫”音，非五声音阶内的音与我国的“变”音相对照的做法，将同音列综合调式的总体看作一个同“宫”调域。

例2 《献给孩子们》之31



在五声性的六声、七声音列中，同音列各调式的交替也十分自然：

例3 《献给孩子们》之21



同音列不同调式的交替，是民间音乐固有的特点之一。这种综合调式，不会产生新的调式音，因此这是自然形态的调式综合。

(二) 同主音调式的综合

可分为3类：

1. 同主音大——小调式的综合

这原属共性写作法的范畴，但是在巴托克作品中，这种综合调式却被广泛应用。

下面是巴托克用这种综合调式写作的旋律短句：

例4 《钢琴小曲十首》之4



《第四弦乐四重奏》



《第五弦乐四重奏》



《第三钢琴协奏曲》



巴托克在这些单纯的同主音大——小调式分解旋律中加进润饰性“外音”，使这类综合调式的旋律变得生动、优美：

例5 《第三钢琴协奏曲》

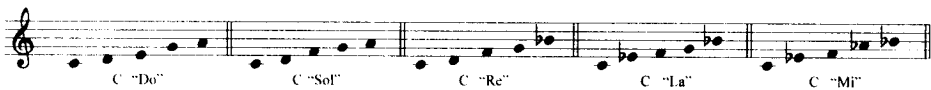


从上面这些例子我们可以发现巴托克应用同主音大——小调式综合手法与共性写作法时期作曲家的不同处，后者往往采用“交替式”的综合——同主音大、小调式在不同乐句——甚至在不同的结构段落中交替、对比；而巴托克则主要采用“混合式”的综合——使同主音的大小三度在一个乐句——甚至在短小的旋律结构中紧接出现。这种“结合共生”取代“对比并置”原则的结果，将同主音大、小调式综合这一传统手法打上了巴托克个人风格的印记，使之成为具有巴托克特征的手法之一。

2. 同主音五声调式的综合

根据五度开展的顺序，可以把同主音五声调式作如下排列：

例6



这五种调式中的任何两种、三种、四种都可以加以综合。不过，相邻的两种或三种调式的综合只能产生自然六声或七声音阶：

例7



由于这两种综合方式并不带来新的调式音，因而不具有同主音调式综合的意义。如果用相邻的四种五声调式综合在一起，则会产生一个八声音阶：

例8



这种八声音阶，可以看作是自然七声音阶加一个“ $\flat$ Si”或“ $\sharp$ Fa”音。下例是这种综合调式的旋律：

例9 《八首匈牙利农民歌曲钢琴即兴曲》之2



这个主题，如果看作C“Re”调式，就是 $\flat$ B“宫”调式自然七声音阶加 $\sharp$ Fa音（以*标示）；倘若看作C“Sol”调式，则是F“宫”调域自然七声音阶加 $\flat$ Si音（以Δ标示）。

相邻四种五声调式的综合，在自然音阶外加入了新的音级，产生了新的调式色彩，这在匈牙利民歌和巴托克作品中都很常见。

此外，在巴托克作品中用得最多的却是五个同主音五声调式的综合，这种综合的结果只需将两个距离最远的（从五声开展的角度看）五声调式综合起来便可得到：

例10



我们可以将这种同主音五声调式综合音阶的结构特点，看作是自然七声音阶加上“ $\sharp$ Fa”和“ $\flat$ Si”音：

例11



这类含 $\sharp$ Fa与 $\flat$ Si的综合调式在匈牙利民歌及巴托克作品中非常多见，它早已引起许多著名的巴托克研究专家的注意。艾尔诺·兰德卫（Erno Lendvai）称之为巴

托克式“泛音音列。”^① 本采·萨波奇（Bence Szabolcsi）将含有 $\sharp Fa$ 音的大调式称为“巴托克的基本音阶。”^② 他们已从不同的理论角度对这种音阶进行了分析。

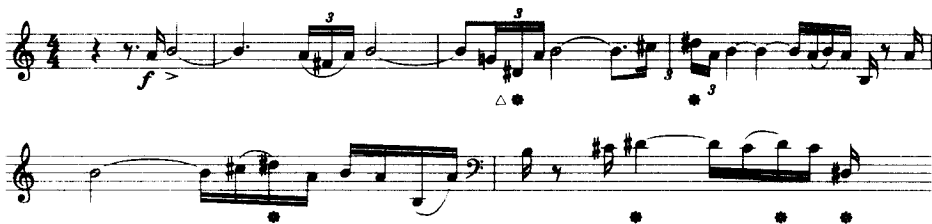
在巴托克用这种综合调式写作的旋律中，可以九个音都出现，也可以将其中的本位 Fa 和本位 Si 略掉：

例12

《两架钢琴与打击乐奏鸣曲》



《第四弦乐四重奏》



3. 同主音七声调式的综合

任何两个同主音七声调式都可以加以综合。综合的结果，产生八声~十二声综合调式音列（两个同主音七声调式所属的两个不同调域之间，调号相差得越多，综合调式所包含的音级就越多）。

如：同主音伊奥尼亚调式+里底亚调式，可得到一个八声音列：

例13



同主音伊奥尼亚调式+罗克里亚调式，便得到一个十二声音列：

① 兰德卫·巴托克的曲式与和声·肖淑娴、姚锦新译校·音乐译丛·北京：人民音乐出版社，1979·140~185

② 萨波奇·巴托克与民间音乐·巴托克论文书信选·季子译·北京：人民音乐出版社，1961

例14



巴托克常用这类综合调式来写作主题：

例15 《第二小提琴协奏曲》



这是一个常被人们引用的例子，十二个半音相继出现，仿佛是用十二音序列写成。还有一些理论家，根据旋律的和声内涵，在旋律中标示出分解的 $\text{F}\sharp$ 大三和弦及 C 大——小三和弦的位置。但使人纳闷的是：既然是 $\text{F}\sharp$ 大三和弦，为什么 $\text{B}\flat$ 不写成 $\text{A}\sharp$ ，而 C 大——小三和弦中的 $\text{D}\sharp$ 又为什么不写成 $\text{E}\flat$ 呢？这只能从调式综合的理论中得到满意的答案，因为这个主题是由同主音 (A) 的弗里几亚调式与里底亚调式综合写成的：

例16



我们看到， $\text{B}\flat$ 是 A 弗里几亚小二度特征音， $\text{D}\sharp$ 则是 A 里底亚增四度特征音。A 是整个主题调性和调式中心，因此我们可以把它称作这段音乐的“基音” (Fundamental Tone)。

在这里，巴托克将十二音序列作曲法的一些原则（如不重复使用每一个音）与调式综合手法巧妙地结合在一起，使这种容易导致无调性的十二音序列也纳入他的调式体系之中。

（三）人工合成音列

对传统的和民间的调式进行扩展，必然会突破原有的调式结构而产生新的音列模式，这是近现代作曲家们为获取新的音乐素材所常用的手段。这些新的音列模式除部分已为人们所熟悉并冠以一定的名称加以接受外，多数属于作曲家个人的创造，

巴托克就是喜爱创造新音列的一位杰出大师。

人工合成音列一般可以用两种不同的方式构成：

1. 不同调式音列“分层相加”式

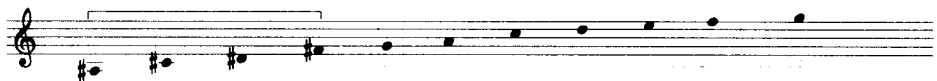
例17

《第四弦乐四重奏》

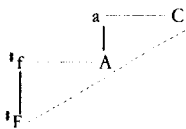


这条旋律由下面的音列构成：

例18



这是一个具有五声性的四声音列与一个六声音列的综合，两者的“宫”音（ $\text{F}\sharp$ 与C）相距三全音。它们彼此并不是毫不相干的两部分，而是由平行调与同名调的关系联系在一起的：



这样的合成音列给纯朴的民间曲调带来了新的色彩。它说明：通过这种既经济而又十分专业化的处理，能够使民间音乐具有现代风格。又如：

例19 《44首小提琴二重奏》之11：《摇篮曲》



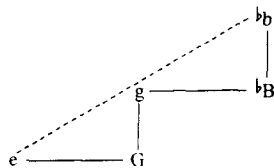


这个例子清楚地显示了：不同调式通过两声部的分层呈现而叠合在一起，构成如下人工合成音列：

例20



下方是五声性的四声音列，主音在 E。上方是小调式三声音，主音在 B。它们也由巴托克常用的平行调加同名调关系联系在一起：



以上是用“分层相加”方式构成人工合成音列的例子。

2. 不同调式音列“混合交织”式

例21 《小宇宙》之 99

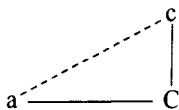


左右两手奏出的不同调式旋律叠合交织在一起，产生如下合成音列：

例22



两声部旋律分别以 A 和 C 为主音，都体现了和声小调式的结构特点：主音上方小三度及主音下方小二度，它们也由平行调和同名调的关系联系在一起：



B、C、D 三个音是它们的共同音，也就是两音列的混合交织点。

人工合成音列由于具有广泛结合的可能性，所以受到 20 世纪作曲家的普遍重视。

上面我们分别从三个方面观察了巴托克用综合手法在音乐上构成的多调式结构，我们看到，主要在旋律形态上，由于运用了调式综合的手法，使民间的和传统结构的单一调式以及民间自然形态的综合调式得到了极大的扩展。

为了提供更多的分析谱例，现把巴托克各种不同的调式综合手法大致的应用范围列举如下：

同音列调式的综合在巴托克以民间旋律为主题的作品里，如《献给孩子们》、《十五首匈牙利农民歌曲》、《八首民歌主题即兴曲》、《匈牙利民歌 20 首》（1929），应用得最为集中。

同主音调式的综合最能体现巴托克的个人风格，在他不同时期的作品（尤其是在第一至第六弦乐四重奏和其他大型作品）中得到广泛的应用。

人工合成音列则多见于一些带试验性手法写作的作品里（如《小宇宙》、《44 首小提琴二重奏》等）。



二、调式的多重性

将两种或两种以上同类或不同类调式叠置在一起，便构成了二重调式或多重调式的结构（总称多调式）。我们可以将巴托克作品中的多调式叠置分为四种类型：

（一）同音列各调式的自然结合

民间的五声音阶和传统的自然七声音阶内都包含有五种（或七种）不同的调式，尽管它们之间在结构和色彩方面各不相同，但毕竟只是同一调式音列的不同调式品种，共同的音列和共同的“Do”音（即“宫”音）像两条纽带把它们维系在一个特定的体系范围内。在这个体系中，“Do”音常处在被强调的地位。如：

例23 《十五首匈牙利农民歌曲》之15



上声部是 C “Re” 调式旋律，和声用同音列的 “Do” 音—— $\flat B$ 作持续音。此外，由同音列各调式间的自由转换形成的相互结合也是极为普通的：

例24 《献给孩子们》之40





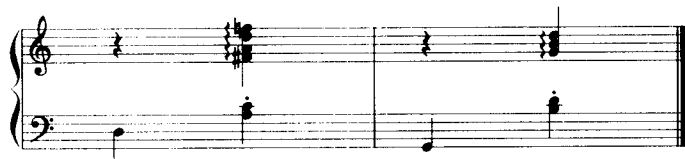
这种结合类型，不会产生自然音阶外的“变”音，它凭借同音列作为结构内部音响统一的因素，是一种自然形态的不同调式结合。

(二) 同主音二重调式的叠置

二重调式叠置在巴托克多调式结构的作品中所占的比例较多，重调式的叠置大得多，同主音二重调式的叠置又是其中应用得最普遍的方式。

与多调式在横向上综合的情况一样，常见的同主音二重调式叠置的形式与传统和声中同名大——小调结合的概念是一致的。在巴托克的早期作品里，就有这种同根音大——小和弦的应用：

例25 《献给孩子们》之40~41



下例中， $\flat F$ 与 $\sharp F$ 被以 D—A 纯五度为骨架的旋律所环绕，构成了 D 音上的大——小调式：

例26 《小宇宙》之108（角力）



我们看到，在一个共同的基音（D）上， $\flat F$ 在强拍常与 $\sharp F$ 长音“碰合”，形成“结合共生”的结构。这种手法，不仅与传统的同名大——小调概念联系在一起，还与东欧民间音乐有着直接联系。巴托克在 1943 年曾说道：“甚至在民间器乐曲中也可以发现大、小三度同时应用的情况，注意到这种现象是非常吸引人的。”^① 这两种联系——传统的基础与民间的因素——正是形成巴托克作品风格的两个重要方面。

① 巴托克·哈佛报告·巴托克论文集选·郑英烈译·北京：人民音乐出版社，1985（增订版）

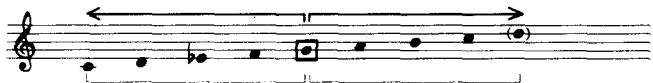
由于巴托克使用的调式材料远远超过大、小调式的范围，所以同主音调式结合的形态就丰富得多：

例27 《44首小提琴二重奏》之2



这段音乐由 G “Do” 调式与 G “Mi” 调式叠置而成，结束时归并到同一个音，这两种调式绝不是杂乱的凑合，而是建立在一个以 V 级音为中心的小调音阶的基础上：

例28



G 音上下方是两个反面对称的音列，这种对称关系既可看作大调性上行音列与小调性下行音列的对称，也可看作“Do”调式与“Mi”调式（即我国五声调式中的“宫——角”对称关系）的对称（在这里我取后一种概念）。

由于两种不同调式旋律“共生”在同一音阶上，加之两声部在强拍采用三、六度音程的垂直结合，使得这段二重调式叠置成为有组织的音响。

用复调倒影手法构成的二重调式叠置，由于两声部有一个共同的轴音，所以巴托克常用这种手法构成同主音二重调式：

例29 《小宇宙》之141





片段(a)以 $\flat B$ 为轴,旋律作倒影式对称开展,构成了 $\flat B$ “Do”与 $\flat B$ “Mi”调式的叠置。

片段(b)以D为轴,构成D“Do”与D“Mi”调式的叠置。

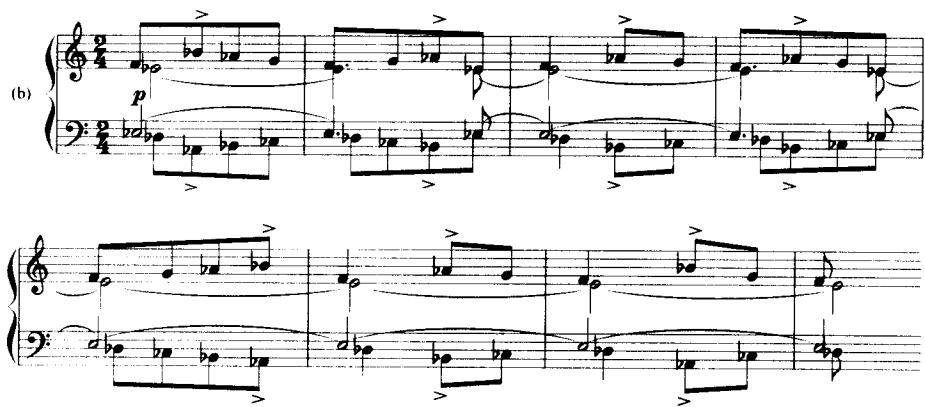
两个片段中,轴音与调式主音合为一体。

此外,也还有轴音与调式主音不一致的情况。

例30 《小宇宙》之141



以B为轴 $\left[\begin{array}{l} \sharp C \text{ “Re”} \\ A \text{ “Re”} \end{array} \right]$ 调式(调式主音在轴音上下两侧大二度)。



以 $\flat E$ 为轴 $\left[\begin{array}{l} F \text{ "Re"} \\ \flat D \text{ "Re"} \end{array} \right]$ 调式 (调式主音在轴音上下两侧大二度)。

这是与例 29 同一作品的另两个片段, 其中单独一个声部的调式主音并不是音乐结构的中心音。

用倒影方法构成的音乐, 倒影的中心点是音轴, 其余各音围绕音轴对称开展, 轴音便是这种音乐结构的中心点。调式主音与轴音的关系, 前者是分层旋律的调式中心。调式主音与轴音的关系, 前者是分层旋律的调式中心, 后者是整体结构的逻辑中心, 两者可以统一, 也可以不统一。

同主音二重调式的叠置使音乐结构既有不同调式的对比, 又有一个统一的中心, 所以在巴托克的作品中得到广泛的应用。

(三) 不同音列、不同主音的二重调式叠置

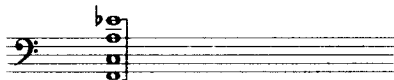
这一类型的二重调式叠置具有更广泛结合的可能性, 形态也更多样, 但在结构上却遵循着一定的方法。现以几个不同形态结合的例子来说明:

例31 《蓝胡子公爵的城堡》



上方声部是 $\flat G$ “宫”调域的 $\flat E$ “La”调式, 旋律具有鲜明的五声性; 下方配置的是 F 大三和弦, 看来两者既不同音列, 又不同主音。但是, 这段音乐的基础实质上是一个大三小七和弦:

例32



七度音在上方声部作旋律性展开，它“跳动”于这个和弦的九音、十一音和十三音之间，使这段音乐总的音响与泛音的谐和共振相接近：

例33



这是建筑在 F 音上的十三和弦，F 就是这段音乐的“基音”。

再看下例：

例34 《小宇宙》之 70

两个声部都只出现了四个音，如果单独看每个声部的旋律线条，都是优美的五声性曲调，上声部旋律活动于 B “宫” 调域，下声部活动于 G “宫” 调域，既不同音列，也不同主音，但它们却综合在一个包含有里底亚四度（匈牙利民歌中特性的 $\sharp Fa$ 音）的七声自然音列之中：

例35



这个共同的调式音列，是不同调式旋律生存的基础。

此外，两声部在垂直方向的结合也是经过精心安排的：下方声部旋律活动在 D—A 纯五度之间，形成一个空五度“框架”，上声部的 $\sharp F$ 音恰好大调性地“填”在框架内；上方声部的旋律活动于 $\sharp F$ — $\sharp C$ 纯五度，同样也形成一个空五度“框架”，用下声部的 A 音小调性地“填入”：

例36



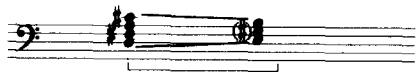
二者的结合，便得到一个巴托克常用的大七和弦：

例37



这个大七和弦与在 D 音上形成的带里底亚增四度的七声音阶，是这段音乐的结构基础；再加上这个大七和弦总是进行到它上方大二度的一个小三和弦或大三和弦，从而显示了这段音乐的调中心关系：

例38



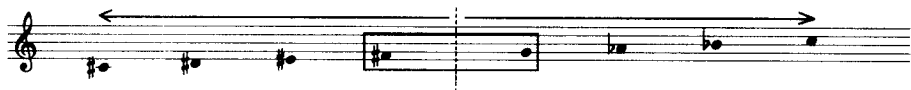
使叠置的二重调式统一在一个共同的音列之中或与传统和弦结构相一致，是二重调式的一种结构方法。此外，还可用复调的方法来构成这类二重调式：

例39 《两架钢琴与打击乐奏鸣曲》



这是一段用倒影卡农手法写成的生动的二重调式音乐，上方声部可以看作 G 弗里几亚（或罗克里亚）调式三音列的反复和延伸，下方声部是 $\text{F}\sharp$ “宫”调域的三音列的反复和延伸。巴托克突破了以一个单音作为倒影轴的传统手法，而以 $\text{G}-\text{F}\sharp$ 小二度为“联合轴心”，构成了一个倒影式合成音列：

例40



虽然巴托克对 G 与 $\text{F}\sharp$ 结合时的节奏作了复调式的“交错”处理，但我们明显地看出 $\text{G}-\text{F}\sharp$ 这个“联合轴心”是这段音乐的中心，活动于这个倒影式合成音列范围的两声部旋律总是向这个中心“聚拢”。

总之，不同音列、不同主音二重调式的叠置是根据一定的结构方法结合在一起的，这些结构方法将在本文的后面部分进一步总结。

（四）多重调式的叠置

一些多重调式的叠置是由二重调式发展而成，多见于乐曲的展开部分：

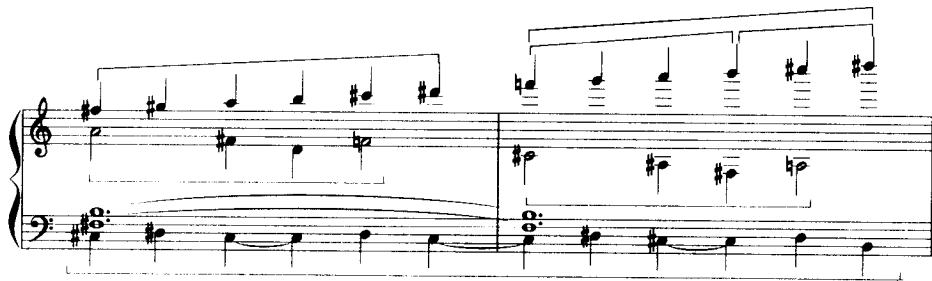
例41 《钢琴奏鸣曲》



1~6 小节是 $\flat B$ “la” 调式旋律与 $\sharp F$ “la” 调式和声的结合, 从第 7 小节起, 主旋律分别在 $\sharp C$ “la”、 $\flat C$ “la”、 B “la” 调式中模仿, 于是构成了多重调式的叠置。在叠置层中由于下行小二度模仿带来的三重小二度结合(第 8~9 小节)正与这首奏鸣曲所具有的高度不协和性相一致。

除同一旋律在不同调域的紧接模仿(包括倒影紧接模仿等其他复调手法)必然形成多重调式的叠置外, 还有从和声角度来组织的多重调式:

例42 《世俗大合唱》

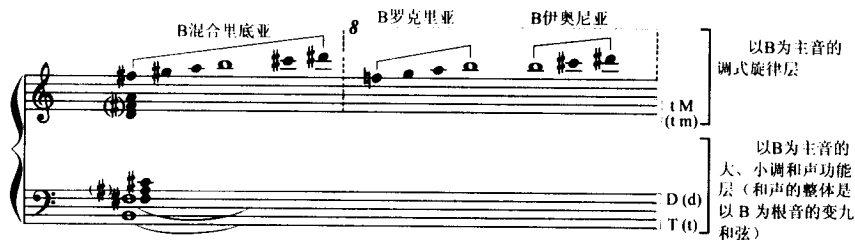


这两小节多重调式音乐, 从表象上看, 是由下列不同的调式音阶材料构成的:

1. 高音声部是音阶式的旋律(一个自然六声音阶与一个全音阶的衔接);
2. 中间声部是分解形态的 D 大——小调式与 $\sharp F$ 大——小调式和弦;
3. 低音声部是 B “Do” 调式的长音及五声性旋律。

这几种调式因素, 都可以统一在一个以 B 为基音的总体结构中:

例43



通过上面的图解分析, 我们可以清楚地看到, 这段音乐的基音是 B , 它不仅是不同调式的主音, 而且还是和弦的根音。

还有用几个和弦的连接作为多重调式结构骨架的:

例44 《世俗大合唱》



这段音乐，十二个音级都出现了，是一个层次繁多的不同调式的叠置。让我们从调性逻辑时空运动的总体上对其进行观察：先从横向上看，除去和声形态的长持续音外，这段音乐实际上只是两个旋律因素在四、五度关系的不同“宫”调域内作的模仿式流动：

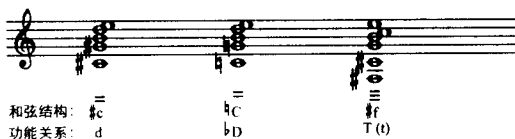
例45



因素 ① 频繁交错于中高音区内声部，因素 ② 只出现两次，第一次见于 1~2 小节高音谱表的下方声部，第二次见于 3~5 小节的最低声部。

再从纵向上看，排除非本质音后，可将其和弦骨架（在 1、3、5 小节处）简示如下：

例46



这三个和弦（一个小九和弦、一个大九和弦、一个省略三音的十一和弦）结构

与四、五度关系的复调模仿，都属于共性写作法的范畴，为了使作品具有现代风格，巴托克采用了非传统的和弦连接方式。我们看到，横向上流动着的各个旋律声部都分别围绕着这三个和弦，使得多调式的线条有所依从。

综上所述，我们从以上四种结构类型出发，分析了巴托克作品中二重和多重调式的叠置情况。至此，我们便有可能对巴托克多调式叠置的结构方法、结构原则和形态特征用下面两句话加以总结：

“两种方法、一个基音”。

“远关系结合、十二音级展开”。

现将这两句话分别剖析如下：

1. “两种方法，一个基音”。

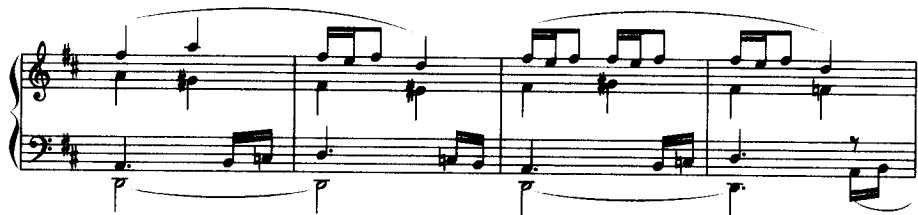
“两种方法”是指用和声的方法或用复调的方法来构成二重或多重调式叠置。

“一个基音”是指巴托克多调式叠置的作品中只有一个中心音——即基音。

前者指的是结构方法。后者指的是结构原则。

用和声的或复调的方法来构成多调式，是使多调式结构内部具有严密的逻辑性并获得良好音响的保证。这一点已在前面分类分析时作过论述。为了更充分说明这一论点，现再举例如下：

例47 《钢琴小曲》之2《轮舞》



这个例子，上方三个声部从横的线条看，各自具有不同的调式属性：

高音声部：D “Do” 调式

中音声部： $\sharp F$ 和声小调式

次中音声部：C “宫” 调域的 A “la” 或 D “Re” 调式

这段多调式音乐，是用和声方法构成的，统一的基音就是低音部的长音——D。上方三声部分别是由 D 大三和弦的三音、五音衍生出来的旋律，在每小节强拍的垂直关系上构成了这个响亮的大三和弦。其他不属于这个三和弦的音，都作传统和声中的经过音及辅助音处理。

此外,如果把这段音乐所出现的音加在一起,就会得到一个带 $\sharp Fa$ 和 $b Si$ 的“巴托克式同主音大、小调式音阶”:

例48



这个音阶的基音也是 D。

例49 《为弦乐、打击乐与铜片琴所写的音乐》



这是一段用倒影模仿及倒影式轴对称开展构成的多调式音乐,同一音乐材料经过这种方法处理后叠置在一起,倒影的轴音——A,就是这段音乐的基音。

对于多调式结构中只有一个基音(a single fundamental tone)的现象,巴托克本人于1943年在哈佛大学讲学时就曾强调地指出过,并以此作为无调性(无基音)、多调性(若干个基音)与多调式(一个基音)区别的分水岭(见《哈佛报告》第二部分),可见“一个基音”就是巴托克多调式音乐的结构原则。

本文将巴托克作品多调式的叠置分为四种类型,其中第一种同音列各调式的自然结合;第二种同主音二重调式叠置,都显然地体现了“一个基音”的原则;而第三种不同音列不同主音二重调式的叠置与第四种多调式的叠置,则因使用和声的或复调的结构方法而使“一个基音”的原则在复杂的结构中得以保持。

在这里必须指出:“基音”的概念与“主音”的概念并不完全一致,基音是广义

的中心音，其所指的范围比单纯的“主音”要宽泛得多。一方面可以被认为是调性的中心，另一方面也可被认为是调式的主音，再一方面还可被认为是音乐作品的结构基础。在表现形态上，这三方面的内容往往分别表现为：

(1) 垂直结构中和弦的根音——调性中心（见例 26、31、34、42）。

(2) 同音列调式结合时的“Do”音与不同调式结合时的共同终结音——调式主音（见例 23、27）。

(3) 运用复调倒影手法结合时的轴音——结构基础（见例 29、30）。

这几种形态还经常以混合的方式出现（见例 47、49）。除此而外，在巴托克作品中还有一种更为广义的“基音”，这就是一定音乐段落中的首音与末音。这一点可以引用著名的《弦乐、打击乐、钢片琴音乐》作为一个典型的例子：第一乐章开始及结束在 A 音上，第二、三、四乐章的开始及结束分别为 C、F 与 A 音。尽管每个乐章的内部都有各不相同的多调式结构，但最终都归结到各自的基音上。

2. “远关系结合、十二音级展开”。

这句话是指巴托克多调式结构中不同调关系结合的主要形式——远关系，以及由此带来的在音阶材料应用上的特征——十二音级形态。

我们知道，近现代音乐作品在材料形态上的显著标志之一，就是对十二个半音的自由使用。巴托克为了扩大传统的和民间的各种音阶调式的表现能力，最大限度地利用各种音阶材料，以寻求各种新颖的和声结合，他与同时代的其他作曲家一样，也主张对“十二音体系中的每一个个别音进行完全自由的处理应用”^①。而任何两个相距小二度或三全音的七声自然音阶的结合就能直接导致十二个半音的呈示：

例50

小二度关系：



三全音关系：



① 巴托克·自传（1921）·巴托克论文书信选·廖乃雄译·北京：人民音乐出版社，1985（增订版）·246

因此,这种“宫”音相距小二度或三全音的两个不同调式的结合便成为巴托克二重调式叠置时最常见的形式:

例51



两个声部都是五声性旋律,彼此的“宫”音 $\flat G$ 与 F 相距小二度。虽然上声部旋律只用了 $\flat G$ “宫”调域中的四个音,下声部旋律用了 F “宫”调域中的三个音,而未构成十二个半音的呈现,但却恰好构成一个减五度内的半音列:

例52

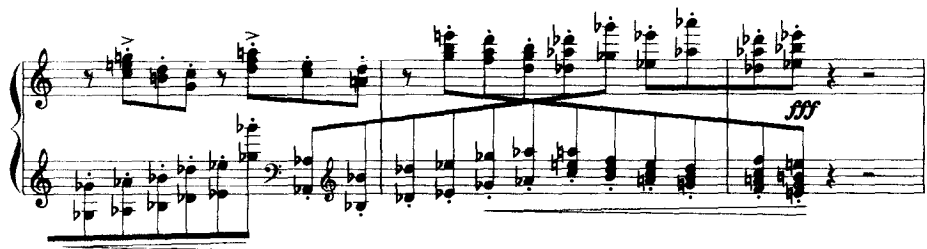


这种小二度关系二重调式叠置的例子还可参见《小宇宙》第 110 首,第三弦乐四重奏 Coda 前第 3 段、《弦乐、打击乐、钢琴音乐》第三乐章第 35 小节处等。

下面是一个三全音关系二重调式叠置的例子:

例53 《八首匈牙利农民歌曲钢琴即兴曲》之 6





这是 C “宫”调域与 G “宫”调域的二重调式叠置，C “宫”调域用的是自然七声音阶材料，G “宫”调域则只用五声音阶材料，两只手分别在白键和黑键上演奏，恰好形成一个完整的十二音列：

例54



除了同音列同主音这两种二重调式叠置的类型外，在巴托克其他形态的二重调式和多重调式叠置的作品中，三全音是最常见的调关系，这就正如四、五度关系对古典和声，三度关系对浪漫派和声一样。这类例子大量存在于《小宇宙》、《弦乐四重奏》第2~第4、《八首匈牙利民歌主题即兴曲》、《世俗大合唱》、《弦乐、打击乐、钢片琴音乐》以及《44首小提琴二重奏》和《两钢琴与打击乐奏鸣曲》等作品中，这些作品绝大部分产生于巴托克成熟的创作时期——20世纪20~30年代。

最后，还是让我们回到巴托克自己对这种多调式结构的名称上来吧。本文在引言中曾提到，巴托克在他的晚年把由于多调式的结合而出现半音的这种音乐结构命名为“调式半音体系”，“以便和19世纪的和弦半音体系相区别”，足以证明这个命名是经过他深思熟虑的。

“调式半音体系”这个名称包含了三方面实质性的内容：

1. “调式”：指这种音乐结构的基础在于不同调式的结合。而“调式”本身就具有多方面的涵义，它既与“调性”、“中心”、“功能”等概念联系在一起，又与民间的、传统模式的及人工合成的各种音阶结构形态联系在一起。

2. “半音”：指这种音乐结构的外部形态特征。它既与一般近现代作品在材料的使用上相一致，又与其他半音体系（如瓦格纳“和弦半音体系”和勋伯格“十二音序列”）相区别——因为这里的“半音”是与“调式”概念结合在一起的。对此，巴

托克自己曾指出：“在我们这种多调式半音体系中，有升降号的音根本就不是变化音级；他们是自然调式音阶中自然音级的组成部分”。“某些貌似变化的音级从属于某一调式，其他音级又从属于另一调式”^①。

3. “体系”：指这种音乐结构在巴托克和以巴托克、柯达伊为代表的匈牙利音乐艺术中所占有的特殊位置。尽管许多近现代作曲家也使用这种多调式结合的手法，然而手法并未上升为体系。所谓“体系”，必有一套完整的合乎逻辑的结构方法、结构原则和结构特征，这一切在巴托克多调式结构中都已具备。

因此，调式半音体系是一个十分确切的名称，它是在民间的和声传统结构的单一调式以及自然形态的综合调式和简单的多重调式（如同音列各调式的结合）的基础上，以一元化调性逻辑为其结构原则，通过调式综合性及多重性的扩展手法而建立起来的一个高度完善的多调式音乐结构。这种音乐结构，是巴托克将欧洲优秀的音乐传统和匈牙利民族音乐文化结合的产物。不过，这远远不是一般的结合，而是在这两者的基础上大胆革新与非凡创造的结果。这是巴托克为世界音乐文化留下的一份极为丰厚的珍贵遗产。

♪ 结语

下面是几首从巴托克作品中摘引出来的五声性曲调：

例55 (a) 《十五首匈牙利农民歌曲》之6



(b) 《小宇宙》之78



① 巴托克·哈佛报告·巴托克论文书信选·郑英烈译·北京：人民音乐出版社，1985（增订版）

(c) 《八首匈牙利农民歌曲钢琴即兴曲》之6



(d) 《献给孩子们》之31



这些曲调，与我们中国的一些民歌多么酷似啊！

巴托克和柯达伊曾经从比较音乐学、历史学和人种学的角度指出：“‘古老的’匈牙利五声音阶是中亚、土耳其、蒙古和中国这个五声音阶大中心的一个分支。”^①“马扎尔族（匈牙利的主要民族）现在是那个几千年悠久而伟大的亚洲音乐文化最边缘的支流，这种音乐文化深深地根植在他们的心灵之中，在从中国经过中亚细亚直到居住在黑海的诸民族的心灵之中。”^②

本文正是从我国民间音乐与匈牙利民间音乐的五声调式之间存在着共同点出发，剖析了巴托克多调式结构的两个突出特点：调式的综合性与调式的多重性，进而探索了巴托克调式半音体系的结构方法、结构原则和形态特征。我认为，这种将民族精神与现代作曲技巧熔为一炉的艺术创造，对建设我国民族的与现代的音乐文化具有极为重要的借鉴价值，更何况在我国民间音乐和匈牙利民间音乐之间存在的血缘关系，又是如此的鲜明，就使得这样的艺术借鉴具有更加重要的现实意义了。

① 巴托克·哈佛报告·巴托克论文书信选·郑英烈译·北京：人民音乐出版社，1985（增订版）。

170

② 柯达伊·论匈牙利民间音乐·廖乃雄译·北京：人民音乐出版社，1964·60



巴托克《八首钢琴即兴曲》中的极音和弦

在巴托克作品里，我们可以看到各种包含三全音音程的和弦结构。构成三全音音程的两个音，无论在五度循环的功能圈里还是在按半音级进的八度循环圈里，都处于对称的位置，仿佛一条轴线上的两个极端点（见第123页例15）。于是，一些理论家把三全音关系也称为极音关系。因此，我们可以把这种既包含有三全音关系而又不属于传统和声结构类型（如属七和弦、半减七和弦、减七和弦、增六和弦、变属和弦等）的和弦叫作“极音和弦”。

“极音和弦”在巴托克1920年用纯朴的匈牙利民歌为主题写成的《八首钢琴即兴曲》（op. 20）中，得到集中的应用。

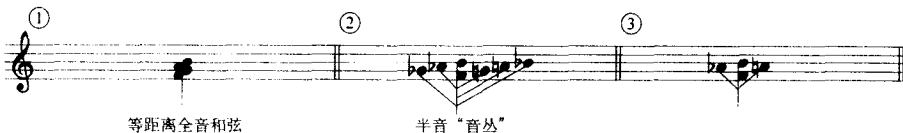
—

《八首钢琴即兴曲》（文中或称《即兴曲》）中，极音和弦可分为三种类型。

（一）一对极音夹置其低音上方大——小三度

在一对极音音程内夹置其他不同的音，便可构成和弦。这类和弦在巴托克的其他作品中常见的有两种（见例1①、②）：

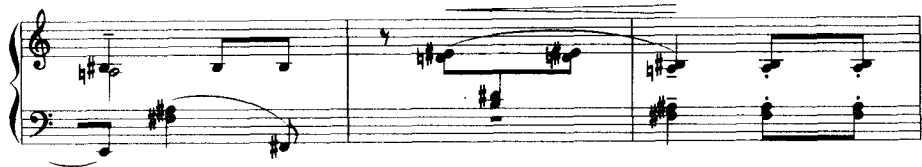
例1



（谱例见《弦乐、打击乐、钢片琴音乐》第三乐章及《第四弦乐四重奏》第二乐章）在《八首钢琴即兴曲》中，却是这样一种结构（见例1③）。

这个和弦是一对极音夹置其低音上方大——小三度构成的，这就是巴托克第Ⅰ类极音和弦。在《八首钢琴即兴曲》之2里，它作为一个特性结构，被用在重要的节拍位置：

例2 《八首钢琴即兴曲》之2



和弦的结构简示如下:



I 类极音和弦由于内部含有一个三全音及一个小二度音程,其音响与一般三度叠置的传统和弦相较,是很不协和的。然而它却可以通过多次对某一和弦在重要节拍位置上的强调以及与同类和弦连接时的固定对比而取得“主功效”的意义。例 2 用在民歌主题第一次呈示时的终止处, $\sharp F - \sharp B$ 夹置的还原 A、 $\sharp A$ 这个和弦是“稳定功能”,而 $B - \sharp E$ 夹置的还原 D、 $\sharp D$ 这个和弦是对比性的“非稳定功能”。全曲(《八首钢琴即兴曲》之 2)的“终止式”也是利用这种固定的对置构成的。

具有“主功效”的第 I 类极音和弦在结构和使用上值得注意的是:处于上方的极音就是旋律中调式的主音,旋律音通过自身的极音与“大——小三度”发生联系。也就是说,这是由旋律中调式主音加上它的极音和极音上的大——小三度构成的。在运用时,旋律音总是处于上方的位置。其他不具有“主功效”的 I 类极音和弦则可在音阶的任何一级上依固定格式构成。

(二) 在“巴托克式同主音大——小三和弦”内夹置一个三全音

人们通常把由下方大三和弦与上方小三和弦重叠起来的同主音大——小三和弦称为“巴托克式同主音大——小三和弦”:

例3



在这个和弦结构的内部,能够分别夹置四个音:

例4



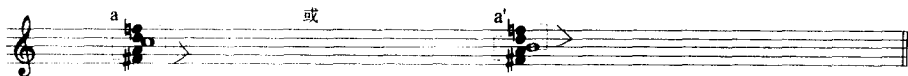
其中 1、4 不包含三全音结构，不能算作极音和弦。只有 2、3 的夹置音可以与这个和弦的特征音——同主音大、小三度的其中一个——分别构成三全音。如果我们再进行深一步的观察，便可发现 2、3 本是同一结构的倒影转位形式（见例 5）。

例5



于是我们便可得出结论：这种在“巴托克式同主音大——小三和弦”内夹置一个三全音的极音和弦，实际上只有一种原形（见例 6）。

例6



这就是巴托克第Ⅱ类极音和弦，《即兴曲》之 7（例 7）就以这类和弦 *a* 的形态作为全曲的“主导和声”。

例7 《八首钢琴即兴曲》之 7

Lento (♩ = 60)

不稳定——稳定： 不稳定——稳定。

而《即兴曲》之 8 的主题第一次陈述时，则用 *a'* 形态作为段落的结束（见该曲

12~15 小节处)。

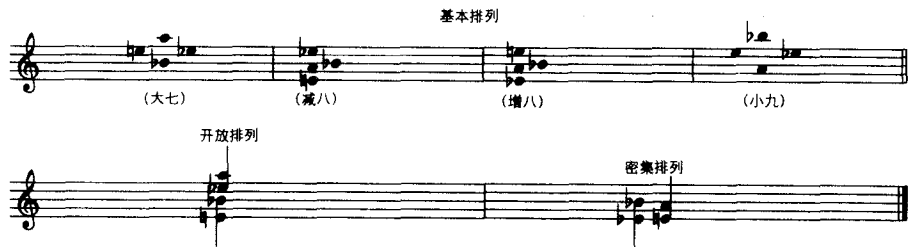
与Ⅰ类极音和弦一样,第Ⅱ类极音和弦内也包含了一个三全音和一个小二度,它也可以通过对其一固定和弦在重要节拍位置上的强调及与其他音响更为尖锐的和弦连接时所产生的对比而获得“主功效”的意义。例7是《即兴曲》之7的结束部分,在不稳定——稳定的和弦连接中,各声部的小二度“解决倾向”强化了“稳定功能”的地位。

具有“主功效”的第Ⅱ类极音和弦在结构和使用上的特点是:用旋律的调式主音作为“夹置”音,“嵌入”这种特性的同主音大——小三和弦内,使之与同主音大——小三度中的其中一音构成三全音关系。于是,这个与旋律的调式主音固定结合的和弦在音乐中便取得了与调式中心相平等的地位,所以总是被运用在乐句或段落的终止处。其他不具有“主功效”的Ⅱ类极音和弦则用于结构内部。

(三) 大七度(减八度)或转位后的小九度(增八度)音程中的 两对极音音程

在大七度(减八度)或转位后的小九度(增八度)音程中,包含两对极音音程,它们的形态请见下例:

例8



这类极音和弦有多种转位形式,我们可以把两个外声部构成大七(减八)和小九(增八)度的排列称为“基本排列”,其他的排列则相应地称为“开放排列”或“密集排列”。在《即兴曲》之8里,完全用的是“基本排列”:

例9 《八首钢琴即兴曲》之8



在《即兴曲》之4里用的是“开放排列”和“基本排列”：

例10 《八首钢琴即兴曲》之四



巴托克的第Ⅲ类极音和弦，除了在《八首钢琴即兴曲》中运用外，在他的其他作品中也运用得相当普遍。下面是选自不同作品的例子：

例11 《弦乐、打击乐、钢片琴音乐》

“分解和弦”形态



例12 《小宇宙》第144首

基本排列



例13 《小宇宙》第144首

加重复音的“基本排列”



限于篇幅，其他不同运用形态的例子不一一列举了。这类极音和弦的功能意义除了依靠其构成音在特定调性、调式中的地位来加以判断外，还应注意他们在曲式结构中使用的位置及被强调的程度。为了便于区别与记忆，我们不妨将巴托克《八首钢琴即兴曲》中三类极音和弦的有关情况列表对照如下：

例14

类别	和弦的基本形态	结构及使用情况简要	在《八首钢琴即兴曲》中应用的部位
I类极音和弦		由一对极音夹置其低音上方大、小三度构成。用旋律中调式主音作为上方极音的I类极音和弦具有“主功效”。	即兴曲之2 9~13(小节) 37~41 51~53
II类极音和弦		在特性的同主音大——小三和弦内夹置一个三全音,用旋律中调式主音作为夹置音的II类极音和弦具有“主功效”。	即兴曲之7 2~3 10~16 31~33 即兴曲之8 10~15
III类极音和弦		在大七、小九度中包含两对极音音程(或是相距小二度或纯四、五度的两对极音音程的叠置及各种转位)。他们的功能意义主要依据其构成音在特定调性——调式中的地位以及和弦在曲式结构中使用位置和被强调的程度等来确定。	即兴曲之4 33~37 即兴曲之8 65~结束

二

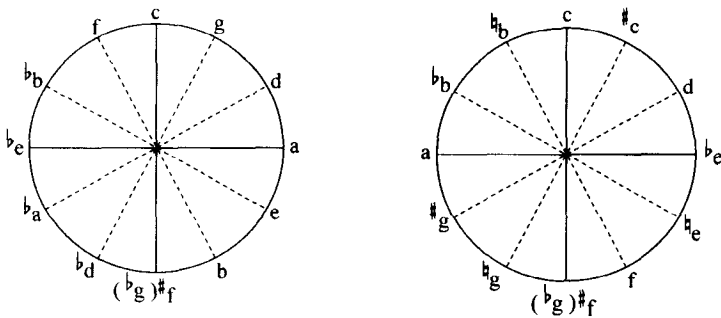
极音和弦并不是偶尔为之的音响试验,它与巴托克作品中各种三全音关系(包括含三全音音程的和弦及旋律进行,作品结构中三全音的调关系等)的广泛运用有着密切的联系。那么,这种极音和弦结构的理论根据是什么呢?因为只有弄清它的理论根据才能确定其在作品中的表现作用和艺术目的。

具有一定结构逻辑的新的和声手法必然是一种新的和声观念的反映;而任何一种新的和声观念又总会显露出与传统规律以及与作曲家具有个性的和声材料的联系。下面我们就从这三个方面(新的和声观念、与传统规律和与作曲家其他个性和声材料的联系)来理解和认识极音和弦。

（一）极音和弦与新的和声结构理论

本文在开头时曾指出：“构成三全音的两个音无论在五度循环的功能圈里还是在半音级进的八度循环圈里都处于对称的位置，仿佛一条轴线上的两个极 endpoint”。

例15



这两个“极 endpoint”，有如地球上的南极与北极，电场与磁场中的正极与负极，它们是统一体中矛盾对立的两个侧面。

这里，如果我们将音乐中的一些现象与客观世界物质运动的一些规律进行类比，便会发现一些有趣的现象。

我们知道，在微观物理学中，存在着三种基本对称性，用通俗的语言归纳解释如下：

1. 空间反演不变性：在镜子面前做实验，镜子里出现的相反的“实验现象”，也符合于同样的物理规律。

2. 时间反演不变性：将一个基本的物理过程拍成电影，然后把胶卷的先后次序倒过放映，银幕上看到的倒过来的物理过程也符合同样的规律。

3. 电荷共轭变换：把一群参与相互作用的粒子都换成他们各自的反粒子，则这个相互作用过程中的物理规律仍保持不变。（以上解释见 1981 年第 1 期《科学画报》周敏耀著“K 介子引起的风波”）

这三个重要的对称性，既然是物质运动的客观规律，就必然渗透到一切事物的表现过程中。那么，音乐（作为有组织的音响运动）自然也不例外。比如说，当谈到“空间反演不变性”对称规律时，我们会自然联想到音乐作品中的倒影发展手法；而谈到“时间反演不变性”理论时，又会想到音乐中的逆行手法。同理，我们不是也可以把“电荷共轭变换”规律看作极音功能一致性原则的物理基础吗——因为正反粒子互换后表现出的物理规律是相同的。前两种音乐发展手法，经过长期的艺术实践，已为人们所熟知了，这第三种对称性理论，则在巴托克作品中有着广泛的反映。

下面让我们观察这个实例：

例16 《十首小曲》之4

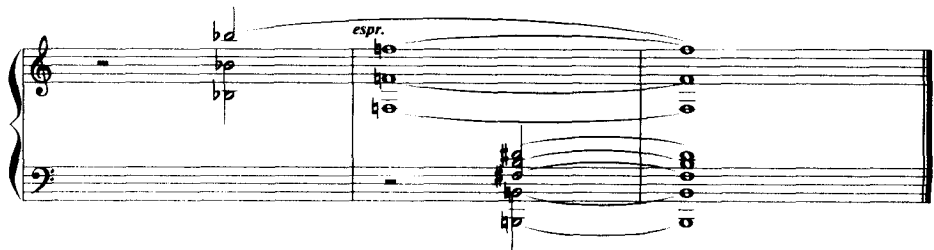


这是同一乐曲的两端部分，旋律几乎完全一样，主音是A。开始时用A的极音和弦（ $\sharp d$ ）作为这个乐思的收束点，最后结束时换为本音和弦（A）。这个例子相当清楚地显示了“极音互换”的原则。

巴托克极音和弦的构成，不仅存在着“极音互换”（后文将进一步论述）的原则，也还有“极音结合”的现象。“极音结合”的理论是与客观世界万事万物无不是矛盾对立的统一体这一自然规律相一致的。矛盾对立的双方共存于一个统一体之中，这是大自然的普遍法则，这个法则不仅主宰着客观世界，也贯穿于微观世界物质结构细胞中。既然人们常常指出一部音乐作品整体中对立——统一规律的运用（举例说，如对奏鸣曲式的分析），那么，作为多声音乐“结构细部”的单个和弦中可能具有的“对立——统一”现象，也应得到我们的重视。恰好，这一现象正鲜明地体现在巴托克由极音结合而成的和弦结构中。下面还是让我们继续通过实际的音乐作品来说明问题吧！

1929年《匈牙利民歌二十首》之13《对歌》，同一主题陈述两次，第一次主音是B，第二次主题整个移高了一个减五度，主音是F，全曲结束时的和声是这样的：

例17 《匈牙利民歌二十首》之13



我们看到，B大三和弦加上B音的极音F，构成了和声的统一体，这样的终止，从表现意义上看，是对全曲出现的两个调性的“总结回顾”；从结构意义上看，则是将两个对比因素统一在一个“主功效”之中。

显然，这样的“主和弦”与17~19世纪传统的主和弦是不一样的，它体现了20世纪和弦结构观念的改变，即不以泛音理论作为音响结合的唯一依据，而是从物质运动和物体结构的自然规律出发，形成新的和声结构。极音和弦就是这种新的结构形式之一。

（二）极音和弦与传统的一些和声规律之间的联系

新的艺术方法并不是凭空产生的，它除了受到自身结构逻辑的支配外，还与传统的一些方法有着不可割裂的联系。

在巴托克作品中，极音和弦形态就“脱胎”于功能和声结构：

例18 《十首小曲》之9（1908）



左手的和弦（分解形态）与巴托克第Ⅲ类极音和弦结构完全一致：

例19



但从传统的功能关系上看，则是弱拍上的不稳定功能解决到强拍上稳定功能的进行：

例20



另外，属七和弦与增六和弦是等音结构，利用它们之间的等音变换来达到向远关系调转调的目的，是传统和声中一种既经济而又有效的手法：

例21



我们看到，同一个属七和弦结构可以解决到根音相距三全音的两个大三和弦。这就意味着：极音关系在传统的功能理论中也是一种既“远”而又“近”的关系，它们可以产生自一个共同的“母体”：

例22



于是，这就为极音在和弦结构中的相互结合与相互替代从传统和声的角度找到了一个令人信服的理论依据。

当然，我们在前面已经指出，极音和弦是 20 世纪一种新的和声观念的产物，它的结构原则是不能简单地用传统理论去硬套的。然而，科学地指出它与某些传统规律之间的联系，将会使我们的理论从不同侧面互相印证，互为补充，这对于我们全面地、正确地解释极音和弦是很有帮助的。

（三）极音和弦与巴托克其他个性和声材料之间的联系

个性和声材料是指那些为某个作曲家所偏爱使用的、能够体现其个人风格特点而又在形式上较为固定的一些和声手法。

作为 20 世纪最有影响的作曲家之一的巴托克，不仅善于从各种渠道——传统的、民间的和同时代其他作曲家作品里吸收一切有用的表现因素，而且他具有非凡的革新创造才能，所以他使用的和声材料往往都非常富于个性。在这些个性化的和声材料中，如果从和弦结构的角度上看，“同主音大——小三和弦”和“泛音和弦”最具有代表性：

例23



这两种和弦在巴托克作品中应用得相当广泛，以致人们习惯地把它们分别称为“巴托克式同主音大——小三和弦”及“巴托克式泛音和弦”，它们各自有着鲜明的结构特点。巴托克三类极音和弦与上述两种个性和声材料之间分别有着密切的联系，下边我们将分类进行比较。

1. 巴托克式同主音大——小三和弦在音程结构上的特点，主要表现为同一主音上具有大、小三度（尽管巴托克常把大三度转位排列在主音下方小六度的位置），而Ⅰ类极音和弦就是在这一结构特点的基础上运用“极音互换”和“极音结合”的原理构成的。为了详细说明Ⅰ类极音和弦的构成情况，我们可以将其分为四个“步骤”。图解如下：

例24



这样的图解，就像电影中的“慢镜头”一样，目的是为了便于说明问题。我们看到，Ⅰ类极音和弦所具有的“同主音大——小三度”的特点，是经过“极音化”（“极音互换”与“极音结合”）处理的。于是，我们可以把Ⅰ类极音和弦看成同主音大——小三和弦的变化形式。

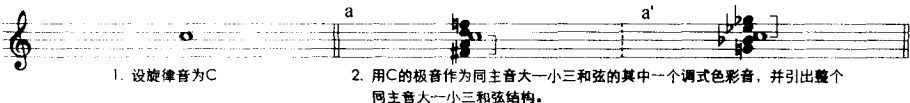
2. 第Ⅱ类极音和弦同样是对“巴托克式同主音大——小三和弦”进行“极音化”处理的结果，同时又更多地保留了同主音大——小三和弦的外形。在这里，同主音大——小三和弦的调式色彩音比调性中心音得到更多的强调：

例25



将同主音大——小三和弦两个调式色彩音中的其中一个作为极音与旋律音发生关系，即构成了第Ⅱ类极音和弦。图解如下：

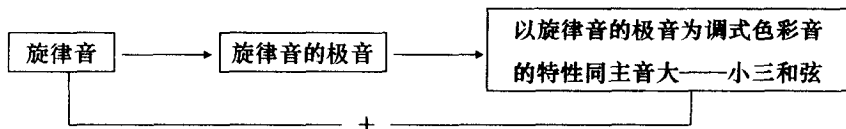
例26



1. 设旋律音为 C

2. 用 C 的极音作为同主音大——小三和弦的其中一个调式色彩音，并引出整个同主音大——小三和弦结构。这就是说，要在一个旋律音上构成第Ⅱ类极音和弦，必须要以自身的极音作为“媒介”：

例27



所以，我们同样可以把第Ⅱ类极音和弦看作巴托克式同主音大——小三和弦的又一种变化形式。

3. 巴托克式泛音和弦是按照泛音列的顺序构成的一个十一和弦的略写形式：

例28



这样的结构，尽管其内部包含了两对极音音程（ $c \sim \sharp f$ ； $e \sim \flat b$ ），然而它却与降五音的属七和弦、转位的增六和弦结构一致，同属于传统和声的范畴。

在现代作品里直接运用传统和声材料也是很自然的事，但更有意义的作法是作曲家对这些材料加以个性化的“改造”，使之具有时代的特点和个人的特点。巴托克第Ⅲ类极音和弦就可以看作是对“泛音和弦”“改造”的结果。图解如下：

例29



1. 将处于上方的一对极音音程移高小二度或将处于下方的一对极音音程移低小二度，使两对极音音程的外端成大七（减八）度。
2. 将处于上方的一对极音音程移高小三度或将处于下方的一对极音音程移低小三度，使两对极音音程的外端成小九（增八）度。



（由于小二度与大七、小九度等是同一音程的不同转位形式，所以将泛音和弦中两对极音音程“聚拢”成为相距小二度的结合，也同样构成第Ⅲ类极音和弦）

第Ⅲ类极音和弦不仅保留了巴托克式泛音和弦中包含两对极音音程的结构特点,还使这两对极音音程的结合形式有别于任何一种传统的和声模式。这一新颖的和弦结构,由于内部包含了两对小二度音程,就使之与巴托克大部分作品总的音响特点——高水平的不协和性——相一致了。

上面我们分别观察了三类极音和弦与巴托克个性和声材料之间的联系。如果把极音和弦看作是将巴托克同主音大——小三和弦及泛音和弦的结构特点加以“极音化”处理的结果,那么它们之间有什么不同呢?我认为最大的不同点在于:同主音大——小三和弦及泛音和弦都能够直接地显示“结构中心”,从而确定其在调性音乐中的功能地位;而极音和弦的“结构中心”却比较曲折、隐晦,所以也就不能一般性地明确其在音乐中的功能地位。

例30



再加上极音音程在音响上的中立性质,便使极音和弦的功能属性更加暧昧。这恰好说明了,虽然“同主音大——小三和弦”、“泛音和弦”以及“极音和弦”同是具有巴托克个性特点的和声材料,但前两种仍属传统和声的范畴,而极音和弦则体现了20世纪新的和声观念。

综上所述,具有一定结构逻辑的巴托克式极音和弦,在理论上顺应了客观世界物质运动和物体结构的自然规律,在结构上又与传统的一些和声方法及作曲家其他个性和声材料有着密切的联系,是独具巴托克特征的一种和声表现手段。它集中地应用在《八首钢琴即兴曲》中并不是偶然的,因为《八首钢琴即兴曲》这个作品“在为简单的民间曲调编配最大胆的伴奏上,已达到最大限度了”(巴托克《在哈佛大学的讲学稿》)。这里所说的“最大限度”,包含了多方面的内容,除了和弦形态的复杂性及多声音响的不协和性之外,主要是指和声结构的调性——功能作用被大大削弱了,其被削弱的程度已经达到有调性音乐——无调性音乐之间的边缘。而极音和弦的运用,正是使这个作品在为民歌编配“最大胆的伴奏上”“达到最大限度”的表现手段之一。

研究这些为民歌配伴奏的具体表现手段,正是本文的出发点。



我国音乐创作“新潮”纵观

“潮”，可解释为一定量的动态；“新潮”即可谓“新动态”。近年来，在我国音乐作品中，日益明显地表现出作曲家们对新的音乐观念的探索及对 20 世纪以来近现代作曲技法运用的兴趣。这里，我把这种创作动态喻之为“潮”；要说明，其中并无褒贬之意。

我国作曲家对国外近现代作曲手法的借鉴并非始于今日，早在 20 世纪 30~40 年代，马思聪、冼星海、江文也、谭小麟、丁善德等的部分作品，就已经显露出这种动态的某些端倪。如不久前正式发表的桑桐作于 1947 年的小提琴独奏曲《夜景》和钢琴独奏曲《在那遥远的地方》，就体现了对新的音乐观念和新的表现技法的追求。但这类作品在当时——及其后 30 年左右的发展时期——毕竟不多，远未能汇聚成“潮”。

上世纪 70 年代末期以来，情况有了较大的改变。近现代作曲技法不但在钢琴作品、管弦乐作品（包括独奏、重奏及交响音乐）、声乐作品（艺术歌曲及各种形式的重唱、合唱）中得到运用，而且在我国民族传统器乐曲的创作中，也出现了用新技法写成的作品。

这里，笔者拟就自己所能搜集到的有限资料，将有关作曲家及其作品简介如下：

较老一辈的作曲家中，北京的罗忠镕、上海的朱践耳、陈铭志，他们近年来的新作较为引人注目。罗忠镕于 1980 年发表了我国第一首用十二音序列技术写作的声乐曲《涉江采芙蓉》（词选自古诗），还相继发表了《秋之歌》（杜牧绝句三首）、《鹧鸪天》（晏几道词），并谱写了《牵牛花》（华铃诗）、《卖花声》（张舜民词）、《峨眉山月歌》（李白诗）及《黄昏》（舒婷诗）等艺术歌曲。这些作品在音乐与语言的结合以及和声语汇方面都有新的探索。朱践耳继《交响幻想曲》之后，又创作了四部管弦乐作品，其中《黔岭素描》和《纳西一奇》较集中地运用了多调性、特性调式和弦与线形结构和声等手法。陈铭志则结合教学与研究进行创作，使用十二音序列技术，写作了《八首钢琴小品》及《序曲与赋格》。

中年作曲家的创作也十分活跃,其中刘念劬、刘敦南、奚其明、徐景新、金复载、林华、陆在易等人在交响乐、室内乐、合唱、舞剧音乐和电影音乐等方面的作品不仅数量多,而且其中不少富于新意的创作。陈钢的电影音乐《球迷》、钟信民的交响组曲《长江画页》和王西麟的《云南音诗》等作品的音乐语言,在60年代初期就是比较“激进”的,后两部作品在相隔近20年后的第一次全国交响音乐创作比赛中,仍进入获奖之列。如今,这几位作曲家又有新作问世,陈钢的钢琴伴诵《雷雨》、钟信民的《编钟交响乐》、王西麟的《太行山印象》等,在表现技法上继续保持了他们勇于创新的特点。汪立三则以写钢琴音乐见长,他的《东山魁夷画意》组曲、《梦天》、《商调序曲与赋格——书法与琴韵》等作品,以清新的格调,丰富了我国当代钢琴曲目。此外,施万春、刘庄、石夫,四川的黄虎威、李忠勇、高为杰、俞抒、黄万品,陕西的饶余燕,吉林的朱广庆、吴大明,辽宁的秦咏诚、雷雨声、张守明,广东的杨庶正、宗江和广西的李延林等,是一批趋于成熟的作曲家,他们以自己的美学观驾驭着技巧的发挥,风格稳健。

从某种意义上讲,构成我国音乐“新潮队伍”的主力军是正在成长的青年作曲家群,他们是名副其实的一代新人。5年前,他们中的多数人还是音乐院校的本科生,艺术实践和社会活动的范围也毕竟有限,作品比较稚嫩;而今,5年后,似乎才是短短的一瞬,这批人才就“脱颖而出”了:他们的作品在国际国内的各种比赛中连续获奖;他们中的代表被选派到国外参加访问和交流活动;不少作品被录制成唱片或磁带,行销国外及港澳地区;他们经常举行新作品音乐会,某些创作活动(如电子合成器音乐会及中国打击乐音乐会等)在我国都具有开拓的性质;他们通过创作电影音乐、舞剧音乐和话剧配音,使自己的作品为更多的观众所认识,同时又与其他门类的艺术家们建立密切的联系,扩大了视野,积累了经验……总之,他们是我国作曲界最有生气的一支力量。

北京的青年作曲家群是这支力量的中坚。其主体基本是由中央音乐学院1983届的毕业生组成的。其中,谭盾、瞿小松、周龙、陈怡、叶小钢、陈远林、刘索拉和朱世瑞是他们中的佼佼者。谭盾的作品较多,他的交响曲《离骚》、第一弦乐四重奏《风·雅·颂》、交响序曲《诗》、舞剧《负·复·缚》及电子合成器与昆曲演唱《游园惊梦》等作品,具有较大的社会影响。他先后为六部电影作曲,两度在京举行个人作品专场音乐会,其中1985年4月22日的《中国器乐作品专场音乐会》无疑是一次重要的艺术实践活动。瞿小松的主要作品有《弦乐交响曲》、小提琴与乐队《山之女》、大提琴与乐队《山歌》、交响组曲《山与土风》、为混合室内乐队与人声而作的《Mong Dong》以及不久前在京上演的话剧《野人》的配乐等;他的作品具有新颖

的构思和鲜明的个性。当他的专辑磁带在香港面世后，香港《文汇报》发表署名文章，赞誉他为“明日中国作曲家中的大师级人物”（1985年1月12日毕系舟文）。周龙的作品形式多样，体裁广泛，如《广陵散交响曲》、钢琴独奏《五魁》、小提琴与钢琴《太平鼓》、电子合成器音乐《宇宙之光》等。他很注意为各种不同形式的民族器乐创作曲目，如打击乐与民族乐队协奏曲《中国狂想曲》、四重奏《空谷流水》和为组合打击乐写的独奏套曲《钟鼓乐三折“戚·零·旄”》，以上这些作品，宏大和细腻的品格兼而有之。陈怡的作品比较精致，如电子合成器音乐《吹打》、钢琴独奏（或室内乐）《多耶》、中提琴协奏曲《弦诗》及无伴奏合唱《芭蕉树》、《少年不识愁滋味》、《明月几时有》（均选自宋词）等。叶小钢的代表作是《小提琴协奏曲》和管弦乐《西江月》，后者在新西兰演奏，反响强烈。陈远林的主要作品则是《第一弦乐四重奏》、管弦乐《乐舞》和电子合成器音乐《女娲补天》。

上海也是青年作曲家比较集中的地方，她的摇篮仍然是音乐学院。较为突出的作曲家及作品有：葛甘孺，现在美国哥伦比亚大学学习，出国前曾写过三重奏《静夜思》、无伴奏大提琴独奏《遗风》等；许舒亚，主要作品为《小提琴协奏曲》和《第一弦乐四重奏》。另两位引人注目的女青年作曲家曾经是同班同学，一位是徐纪星，她的《观花山壁画有感》（高胡·钢琴与打击乐），荣获民族器乐作品比赛一等奖，《第一钢琴协奏曲》在“上海之春”公演，获得好评；一位是朱卫苏，她发表过一些流畅的钢琴以及声乐作品，其交响组曲《滇南剪影》亦在“上海之春”公演，有一定影响。除北京、上海外，各省、市、自治区也涌现出一批成绩突出的青年作曲家，如黑龙江的刘锡津，他的《丝路驼铃》和《北方生活素描》是全国民族器乐作品比赛的获奖曲目；西安的赵季平，他是舞剧音乐《秦俑魂》和电影音乐《黄土地》的作者；四川的何训田，他的交响诗《血花》与《达勃河随想曲》，是全国交响乐作品和民族器乐作品比赛的获奖曲目；武汉的吴粤北、彭志敏，他们的弦乐四重奏、圆号独奏及钢琴三重奏（《山民印象》）曾分别在全国性的比赛（或征集作品）中获得好评；广西陆培的钢琴独奏《山歌与铜鼓乐》，显示出他在创作上具有进一步发展的潜力；部队的张千一，曾经是全国交响音乐作品比赛最年轻的获奖者之一（他的交响音画《北方森林》获优秀奖），经过四年系统进修后写的作品（如《大提琴四重奏》）及《弦乐四重奏》等）更富新意。不久前，全国第四次音乐作品（钢琴与欧洲弦乐器独奏、重奏）评奖活动，又涌现了一批青年人的新作。除此而外，一些正在国外学习的青年作曲家（如黄安伦、罗京京、苏聪、陈其钢等），也不时将他们的新作传奇回国，或举行个人作品音乐会。这些作品或艺术活动，也自然地融汇于“新潮”之中，我们当然不应忽略他们。

二

那么,这些被笔者称之为“新潮”的音乐作品有什么主要特征呢?我认为这可以从作曲家的音乐思维、作品的表现方法及写作风格这三个方面来认识。

(一) 音乐思维——对原有相对单一的音乐观念的部分突破

这里所指的音乐观念,包括音乐的本质和音乐社会功能两方面的含意。

关于音乐的本质问题,古今中外学者的论述可谓多矣!音乐界中“他律论”美学观和“自律论”美学观的争论由来已久。勿庸讳言,以他律论作为基本立场的音乐美学观在我国占据着主导地位。这一则是因为我国古代乐论中对音乐源于人的社会实践和劳动生活、音乐是表情达意的工具等观点有着大量的论述;另一则是因为我国人民一个多世纪以来,为了民族的独立和国家的昌盛进行了前赴后继、不屈不挠的英勇斗争,自从中国共产党成立以后,这种斗争就成了改造整个社会的革命力量。作为观念形态的文学艺术活动,自然被纳入革命斗争的轨道,起到“齿轮和螺丝钉”的作用。因此,一部近代中国音乐史,从本质上看,其主要线索就是一部音乐为政治斗争、为社会变革服务的纪录。在这光荣的历程中,产生过不少优秀的音乐作品,汇成了我们民族音乐文化的新传统。在这样的历史条件下,他律论美学的基本观点必然居于统治地位,随着社会主义建设新时期的到来,它被赋予了新的内容,继续指导着我国音乐事业的发展。

但是,从另一个角度看,自律论美学观(其代表人物是19世纪的奥地利音乐家汉斯立克)对20世纪音乐的发展有巨大的影响。近现代音乐的代表人物斯特拉文斯基就曾说过:“音乐的现象给我们提供了唯一的目的:在各种事物之中能建立一种秩序。这种秩序唯一要求的、而且无可通融的是一种结构。如果结构已经完成,秩序已经建立以后,就一切都完事了。如果再要寻找别的什么,期望别的什么,那是徒劳的。”^①这与汉斯立克的名言:“音乐的内容就是乐音的运动形式”^②一脉相承。我认为,从多数中国作曲家的观念看来,自律论美学的价值并不在于它明确而勇敢地廓清了音响主体与情感客体的界限,不在于它分离了音乐与社会的联系,而在于它从形式的角度为音乐提出了一种“观念”。对这种观念,汉斯立克是这样表述的:“有一类观念可以用音乐固有的方式充分地表现出来,那就是一切与接受音乐的器官有关的、听觉可以觉察到的那些力量、运动和比例方面的变化,即增长与消逝、急行

① 斯特拉文斯基·音乐诗学·哈佛大学出版社,1947

② 汉斯立克·论音乐的美·杨业治译·北京:人民音乐出版社,1980(增订版)·50

或迟疑、错综复杂和单纯前进等一类观念。”^① 这种观念正是一些近现代作品的结构及表现技法应用的理论依据，他直接制约音乐作品的构成。比如，当代日本著名作曲家汤浅让二就认为：“现代音乐从其形态上来说，是音的能量变化和其在时间轴上的推移；而作曲则是对音的能量的分解并以美意识的造型素材加以更换和对音响的时间与空间的一种管理与控制。”^②

下面让我们来观察两段相似的作品谱例：

例1 《钢琴小品八首》

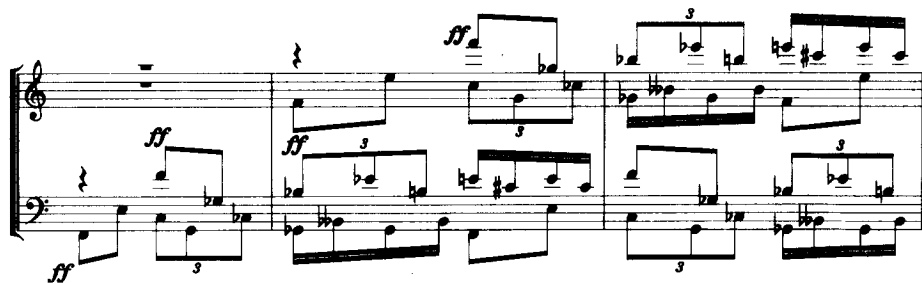
陈铭志



这个例子采用了一个处于“平等”地位的 12 个半音的人工序列，并以此为基础规定了音的横向秩序和纵向的结合。这种结构方式，正体现了“管理与控制”的关系。

例2 《第一弦乐四重奏》

许舒亚



① 汉斯立克·论音乐的美·杨业治译·北京：人民音乐出版社，1980（增订版）

② 音乐编辑部·外国近现代音乐作品选·成都：四川人民出版社，1984·40



在这个例子中，同一音乐素材以原形和倒影方式依次在不同声部出现，这种理性化的音乐展开方式和与此关联的声部疏密关系，也体现了作者“对音响的时间与空间的一种管理与控制”。

那么我们可以说，任何一种以建立合理的音乐秩序为目的的表现技法的运用，在现代音乐里，都有着广阔的前景。如果我们不是把这种源于自律论美学的观点看作是对他律论美学观的否定，而只是将其作为对这一相对单一的音乐观念的部分突破和有益的补充，那么它将有效地促进创作力的解放；这种解放，对于我们长期习惯的“主旋律+伴奏”式的作曲方法来说，无疑是历史的进步。当然，作曲家的努力不是孤立的，笔者高兴地注意到，我国音乐理论界近年来在探讨他律论美学观和自律论美学观分歧点的同时，能够细心地扬弃他律论美学观主观性和绝对化的一面，揉进自律论美学观的某些合理内核，逐步形成一种新的音乐观念，并以此影响音乐创作活动，这是可喜的动态。

音乐的社会功能问题与音乐的观念有着直接的联系。在过去相当长的历史时期中（特别是在革命斗争年代），艺术作为上层建筑的一个组成部分，其教育的职能更多被强调，时代和社会对作曲家和作品的要求，也主要是集中在这一点上。但现在，随着社会生活的发展与变革，人们的思维方式和审美方式在向着多层次、多样化的方向发展，社会对音乐作品的要求也是多样化的。于是，音乐的社会作用除了继续发挥其教育功能外，还应满足人民在审美（这方面作品占的比重较大）、娱乐及生活、生产、交际等方面的实用要求。因此，不同形式、不同风格的作品应运而生，这也客观地反映出对原来相对单一的音乐观念的部分突破。

（二）表现方法——对国外近现代作曲技法融汇性的吸收与运用

大约 100 年来，西方音乐在作曲方法上逐步突破了传统的技法规范，出现了新的风格与流派，这对我国当代音乐创作有着日益明显的影响。近年来，我国作曲家在继承民族音乐传统的同时，融汇性地吸收和运用国外近现代作曲技法，这就形成了“新潮”作品在表现方法上的鲜明特征。

与 50~60 年代我国音乐创作中常见的写作方法相比较，这些表现特征可以归纳

如下:

1. 音列组合形式的多样与变异

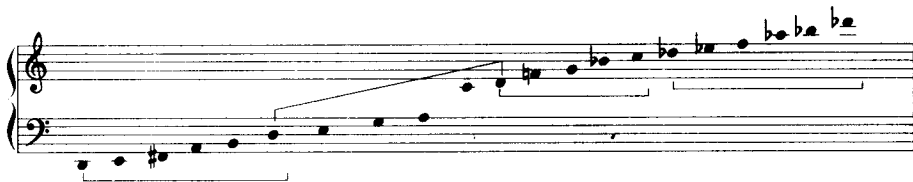
音列组合形式(即音阶形态)是形成作品风格的基本因素之一。一个国家、一个民族、一个时代、一个作家的音乐风格特征往往与一些特定的音列组合形式相联系。例如:自然大调与和声小调是维也纳古典乐派——浪漫派中期以前欧洲音乐的基本音阶材料;无半音的五声音阶则是以我国为代表的东方民族及其他居住在开发较早、历史久远地区的一些民族的音乐标志;提起全音阶,我们就会想起德彪西;提起人工合成音列,会想到巴托克的《小宇宙》;而讲到十二音时,又会想到勋伯格等新维也纳乐派作曲家们的序列音乐作品。由此我们可以说:新的音乐风格的形成与新的表现技法运用的基础之一,在于音乐音列组合形式的翻新。

我国多姿多彩的民间音乐和源远流长的传统音乐,为专业创作提供了丰富的材料。我国作曲家利用的音列形式极为多样,如不同类型的五声、六声、七声自然音列,某一地区或民族的特性调式音列及半音音列等。除此而外,有的作品还采用了一些人为的音列组合形式。如黄安伦将汉族调式五声音阶与“引商刻羽、杂以清角流徵”的“楚声”四音列综合而成“中国的九声音阶”:



他的《钢琴奏鸣曲》第一号及《钢琴协奏曲(op.25)》即以此类音列为基础,衍化为传统调式上的多调性横向进行,使其旋律既有民族色彩又有“现代”风格。

谭盾的《南乡子》(古筝与箫),局部改变了古筝的传统定弦:



其结果,同宫系统单一的五声音列变成了不同宫的多调式系列,于是,五声性音调与半音化展开相结合,为整首作品确定了相应的基调。

2. 鲜明的旋律格调

旋律是“具有一定音乐表现力的独立声部”^①,传统概念的旋律在通常情况下,

① 玛采尔·论旋律·孙静云译·北京:人民音乐出版社,1958·9

总是与“可唱性”的特点联系在一起的。多数“新潮”作品承续了旋律的这一基本品格，塑造了丰富多彩的音乐形象。此外，一些作品强调旋律线条运动的“方向性”，主要利用旋律线级进、跳进、升降、曲直的态势来表达音乐的情趣。例如谭盾《拉弦乐组曲》第一乐章开始的旋律，音程跳动大，棱角分明，这增强了音乐的力度，显示出作品刚毅、果敢的性格：

例3 《拉弦乐组曲》

谭 盾



有一些作品的旋律，尽管只用了少量的音，但这些音八度移动所造成的旋律跳跃却表现了一种特定的形象。如：

例4 《Mong Dong》

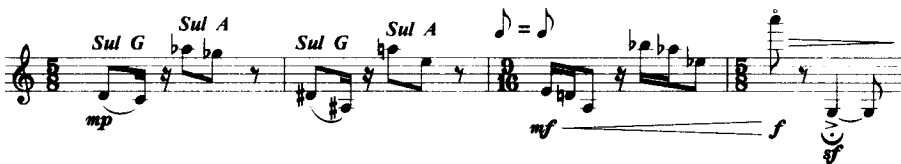
瞿小松



更多的情况是在保持五声性音调“细胞”（指大二、大小三、纯四及他们的转位音程）的基础上，旋律片断所作的大幅度升降，这给音乐“点染”出缤纷的色彩。如：

例5 《小提琴协奏曲》

许舒亚



上面这几个例子，都不同程度地突破了传统旋律“可唱性”的基本规范，它们以新的旋律格调来展现音乐的内涵，从而使作品的风貌更加鲜明。

3. 新的和声结构逻辑

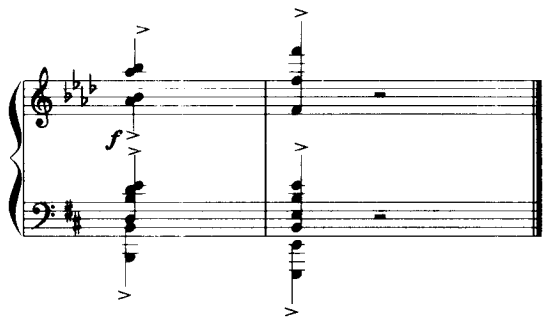
调式功能体系是传统和声大厦的结构支柱,其理论与实践在我国音乐教学及创作中处于主导地位。“新潮”作品的和声语言则更为丰富。它一方面继续运用调式功能的和声方法,另一面又借鉴国外 20 世纪以来的和声技巧,结合我国民族音乐特点进行艺术处理,初步形成了新的和声结构逻辑。概括起来,这些结构逻辑可分为三类:

(1) 传统调式功能和声方法的延展

这是在基本保持和弦三度叠置结构及和声功能序进原则基础上的变化。下例摘自朱践耳《纳西一奇》第二乐章的结束处,这里运用了二重调性的结合,其低音部分的和声序进,由根音的五度下行构成了 E 商调式属——主的终止式,这是典型的功能和声语汇;高音部分则利用旋律横向运动的趋势,配合以大二度向八度的“释放”,获得相对的稳定感。这两个和声层次的结合,体现了调式功能和声方法的发展变化:

例6 《纳西一奇》

朱践耳



(2) 音响色彩结构逻辑

这类和声方法不受和弦形态及调式功能的制约,而是以多声结合所具有的音响紧张度及所产生的音响色彩为结构的着眼点。如下例:

例7 《观花山壁画有感》

徐纪星

钢琴

打击乐

钢琴声部演奏的小二度和声“音丛”与打击乐音响交汇在一起，实际上扮演了“固定音高打击乐”这样的角色。在另一个片断（例8）中，高胡演奏出调性明确的旋律，钢琴担负着衬托功能，有效地发挥了“音响描绘”的作用，其和弦形态是传统和声理论难于解释的：

例8 《观花山壁画有感》

徐纪星

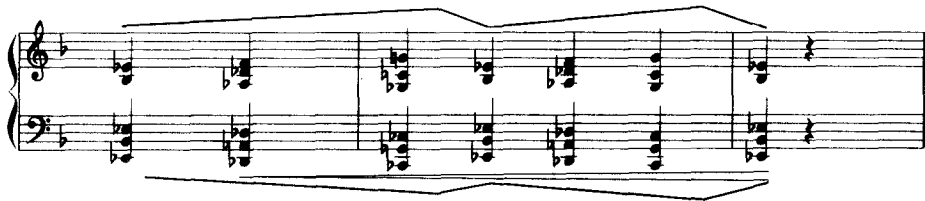


(3) 线形结构逻辑

以逻辑化运动的声部线条作为和声结构的出发点，强调声部运动的方向和形式，其纵向上的和声结构，是各横向声部在运动过程中自然组合的结果。下例引自践耳、张锐作曲的《蝴蝶泉》（二胡与乐队）第三乐章《泥鳅调》，上下方声部以降E为轴，呈倒影对称状运动，两声部的“扩展”与“聚合”皆是“等距离”的，并由此产生纵向上结合的和弦。在这里，调式功能对和声进行的支配作用便退居到次要的地位：

例9 《蝴蝶泉》

践耳、张锐



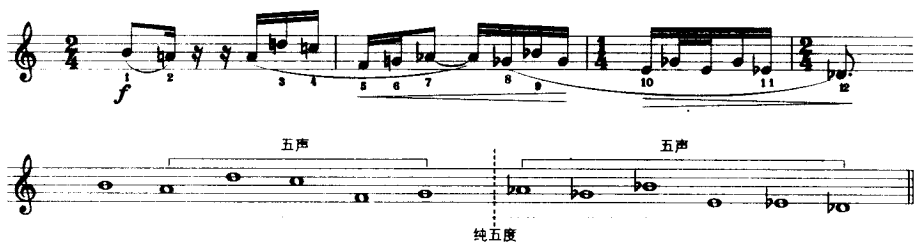
上述三类和声结构逻辑的独立或交混使用，在“新潮”作品中极为多见；反过来看，单纯运用传统和声方法的“新潮”作品倒是十分罕见了。

4. 调性概念的扩张

这是与变异的音列组合形式及和声结构复杂化密切关联的。在“新潮”作品中，我们可以看到不同调式交替的频繁、综合的复杂、各种调性接触（转换、渗透、叠合）领域的扩大，导致了调性中心的削弱和功能的模糊。特别是一些用十二音方法写作的作品，其“调”和“中心”更是难以确定。如下例：

例10 《前奏与赋格》

陈铭志



这是作品的赋格主题，十二个半音处于“平列”的地位，在这里，古典作品中那种确立调性中心的统一方法已不复存在。当然，这并非“绝对无调性”的，作者在这个十二音序列中，蕴含了两个五声音列，他们分别由两组相邻近的音级组成，隐示着这一音列的调性因素：

在这种“泛调性”观念的支配下，音乐的多声组合呈现出极为复杂的状态。如：

例11 《黄昏》

罗忠镕



这是这首歌曲钢琴伴奏的开始部分，左右两手的单层和声采用了传统的形式，他们各自的调中心却由于两者的复合而相互冲淡甚至相互抵销了，这样产生的音乐

意境正好与诗的朦胧色调相吻合。这类由“流动主音”和特性音程、旋律型及和弦来显示调性的方式，在“新潮”作品中相当常见。

5. 对欧洲传统曲式的突破

欧洲传统的乐曲一般都有规范化的结构图式，如单二、单三、复三、回旋、变奏及奏鸣曲式等，这些曲式对我国专业音乐创作的影响是较深的，已为我们所熟悉。多数“新潮”作品一方面灵活地采用了这些传统曲式的结构原则，作为乐曲发展的线索，另一方面又不同程度地突破了这些结构形式，给作品以新的面貌。这些突破可分为三种情况：

(1) 对我国民族传统曲式的继承与运用

我国民族的传统音乐作品在结构上有许多独特的方式，这是和我们民族审美心理相适应的艺术创造，例如“鱼咬尾”式的“连环”结构，装饰性的变奏派生，联曲式的多段体等，尤其是古琴曲的结构形式，十分严谨而又自成一体。这些形式在“新潮”作品中皆有所运用。如谭盾《第一弦乐四重奏》（“风·雅·颂”）的三个乐章，虽然分别以欧洲音乐的奏鸣曲式、三部曲式及变奏曲式为结构骨架，但却将古琴曲式的“散起”、“入调”、“入慢”、“复起”、“尾声”的结构序列与之结合，于是便产生了融贯中西的一些“变体”曲式。

(2) 注重曲式内部结构的平衡、匀称及整体的和谐、协调，以获取作品结构的形式美

这方面具体的处理方式是多样的，一般都比较考究各结构部位的比例及比例关系的变化，考究主题材料、音色和调性安排及音乐紧张度的控制，考究曲式结构所能显示的图像意义等等。例如朱践耳交响组曲《黔岭素描》第二乐章《吹直箫老人》，总共只有45小节、由音乐材料A、B及A、B的综合这三个部分组成，乐曲的首尾及各部分之间都有一个相对固定的“和声框架”，这样的结构使本乐章音乐的肖像性更为突出。

(3) 以音乐所描绘的生活对象为结构依据的各种“自然曲式”

这主要表现在一些标题性的音乐作品中。如朱践耳《黔岭素描》第一乐章《赛芦笙》，即按照场景——人群的汇聚和芦笙队的到来——三个芦笙队先分后合的吹奏，依这样的顺序来结构音乐，并分别以木管、铜管、弦乐各代表一个芦笙队，在不同的调性上演奏不同的音乐主题，结构十分自然。他的《纳西一奇》第二乐章，用描绘蜜蜂飞越大江的形象来表现纳西族人民勤劳勇敢的性格，其音乐主题的呈示与结合、调性的重叠与交错，无不与这一特定的描绘对象有关，既生动又顺乎情理地展

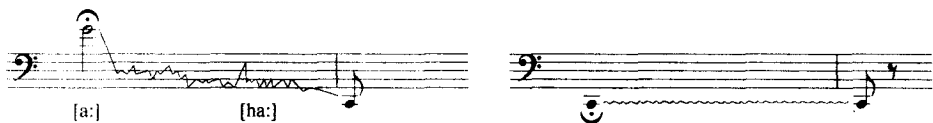
现了音乐的形象。这些源于生活的艺术创造，往往突破传统曲式的规范结构。

6. 新音色的开掘

这包括对音乐作品“传统声源”的非常规性运用和开辟新声源两个渠道。音乐作品的“传统声源”由人声和乐器（包括打击乐器）两大部类构成。对它们的“非常规性”运用是指采取新的演唱、演奏法。人声方面，如谭盾的舞剧音乐《负》，用男低音在极高到极低音区内无固定节拍和无固定音律的滑动来刻画“奸笑”声，又在极低音区以喃喃细语来表现“念经文”式的风格：

例12 舞剧《负》

谭 盾



瞿小松在《Mong Dong》中加入了人的吆喝声、气声、感叹声和一些方言土语的呼唤等，这些使用方式对以歌唱性见强的人声来说，是极不寻常的。器乐方面，非常规的及新的演奏法就更多了，诸如用弓背演奏、在琴马后拨奏、靠马的滑奏、拍打琴的面板和侧板、敲击琴盖、用钢丝刷或树枝杈划刷锣面等等，都是获取新音色的手段。

在开辟新声源方面，首先是运用一些过去极少在音乐会上露面的特性民族乐器，如埙、箏篪、笙、胡、坠胡、马骨胡、巴乌、尺八、弹拨尔、艾介克、伽倻琴、哩咧以及钟磬和编鼓等。其次是在乐队中加入一些新的发声体，如体育口哨、用手控制的节拍机等。而电子合成器的使用，对新音色的开掘更是一个有实用价值的天地。上述这一切，是构成“新潮”作品形式特征的一个显著方面。

7. 灵活多样的表演组合形式

如果说 50 年代后期和 60 年代初期对《青年钢琴协奏曲》、《豫北叙事曲》、《三门峡畅想曲》等中西合璧的作品形式感到新鲜的话，那么现在则更为多样了。如长笛与古琴的结合、钢琴与钟磬的结合、电子合成器与昆曲演唱的结合等等，真是大胆新颖、不拘一格。但从乐队的编制上看，有朝小型化（即室内乐化）发展的趋向。还有，许多作品往往把人声作为与器乐平列的一个声部，以发挥其特殊的作用。在这一类作品中，声乐与器乐、管弦乐与打击乐、民族乐器与西洋乐器、古代乐器与

近代乐器、常规乐器与地方特性乐器之间的界限并不是那么泾渭分明的。现举瞿小松的《Mong Dong》的乐队编制为例：

短笛 2、双簧管 1，埙 1（兼钹、风锣、深波、大锣）/琵琶 1（兼女高音），三弦 1、独弦琴（兼铃鼓），定音鼓（兼三角铁、碰铃、男高音），小钹（兼吊钹），大钹（兼小锣），架子鼓（兼碰铃Ⅲ），排鼓（兼梆子、小堂鼓），钢琴（男低音兼）/男低音（兼钢琴）/小提琴 1，中提琴 1，大提琴 1。

这种编制有利于融汇中西技法、突出作品个性。

以上七个方面，是“新潮”作品在表现方法上的基本特征。

（三） 写作风格——对民族精神在较高审美层次上的探索与追求

对西方近现代作曲技法的借鉴属于形式的范畴，而在作品中对我们民族气质与精神的深入表现，则是“新潮”作曲家们所共同追求的艺术目的。围绕这一目的，自然就形成了相应的写作风格。

首先，几乎所有“新潮”作品的题材都与我们民族的生活及传统文化有直接的联系：从古老的民间传说、神话到现时的风俗、民情；从诗经、楚辞到南北乐府；从唐诗、宋词到元曲、杂剧；从丝绸之路中的敦煌到一苇远航的鉴真；从兵马俑到崖壁画；从北方森林到云岭山寨。一句话，中华民族上下几千年的悠久历史和波澜壮阔的社会生活，都是取材的对象。其中既有对女娲和山鬼等形象的描绘，也有对古诗词和琴曲等意境的引伸。这就从题材的角度确定了作品的基调。

其次，在音乐语言方面，“新潮”作品的主题材料与我们民族音乐也有密切的联系。不少作品的音乐主题就从民歌曲调脱胎而来，或直接采用民歌的旋律，这方面的例子多得不胜枚举。此外，传统的和民间的器乐音乐（包括打击乐）对“新潮”作品的音乐风格有着重要的影响，这种影响是多方面的，包括旋法、节奏、音响色彩（与演奏法相关连）和音乐的发展逻辑等等，这远远超过了主题材料的单一范围。值得一提的是打击乐器的造型功能受到越来越多的作者的青睐，因而在“新潮”作品中占有特殊的地位。我国的戏曲艺术也向“新潮”音乐提供了有益的养料，一些年轻的“新潮”音乐作者具有演奏京剧音乐的共同经历，使他们在进入创作之前就受到民族音乐的感染和熏陶。可以说，民族艺术的宝贵传统通过各个不同的途径，无时不在教化着一切热爱祖国文化的人们。我们在不少“新潮”作品中能够看到这样的现象：作品并未直接采用民歌、民族器乐、戏曲音乐现成的或完整的材料，然而其音乐主题却那么“似曾相识”，能够引起我们的某些艺术联想。下面是谭盾民乐近作的两个主题，前者使我们想到“五四”以来以刘天华的创作为代表的“国乐”

风格；后者却使人想到中原地区的戏曲：

例13 《双阙》（二胡与扬琴）

谭 盾



例14 《拉弦乐组曲》第三乐章



可见，不管是直接或是间接，“新潮”作品的主题材料大都与我们的民族音乐有着密切的联系。

在作品的意境方面，不少“新潮”作品力图从历史的角度模拟、再现，或从现实的角度追溯、探寻民族的精神与气质，所以，诸如《古风》、《遗风》、《溯》、《炎》、《怀》或借用《西江月》、《南乡子》、《天净沙》等词牌为标题的作品为数不少。这些作品遵循我国古代艺术理论的传统，在写意与传神两方面着笔，一般都没有华丽流畅的曲调装饰，也没有强烈的音响，音乐格调中和、典雅，刻意追求画面的诗意和弦外的旨趣，讲究神态的自如和气韵的生动，在精神和气质方面表现了与民族文化的联系。

通过对“新潮”作品题材、音乐语言、意境的分析，可以得出这样的结论：这些植根于民族音乐沃土中的作品不仅不是西方现代音乐的复制品，而且还应视之为我们民族音乐文化传统在新的历史时期和新的审美层次上的延续。即使是那些完全使用西洋形式写成的作品，其中也蕴含有民族精神的因素。试想，同样是弦乐四重奏，有哪一位只具有现代作曲技巧而经过学习我们民族音乐的外国作曲家能写出像《风·雅·颂》、《琴曲》这类风格的重奏作品呢？同样是电子音乐，又有哪一位不熟谙我们民族文化和风土人情的外国大师能写出像《吹打》、《昊》、《女娲补天》、《女神》、《游园惊梦》这样题材和意境的电子音乐呢？

三

观察近年来我国专业音乐创作,我们看到了“新潮翻涌”的景象。以北京为中心,“东西南北中”的一批老中青作曲家不断有新作问世。“新潮”作品的艺术形式扩展了,“新潮”作者的队伍壮大了,这都是好势头。如何使“新潮”更加健康、蓬勃地发展呢?我想分两方面奉献自己的点滴意见。

(一)“内因”方面

1. 作曲家应更好地把握音乐语言的复杂、技术的新异、形式的完美与内容在一定条件下的易理解性之间的辩证关系,要在表现自己创作个性的同时考虑现阶段群众的审美习惯、努力探寻协调这一对矛盾的途径与相应的艺术手段。

2. 某些题材的作品——尤其是一些追溯古风之作,应尽量避免结构的松散、风格的单调、篇幅的冗长和情绪的沉闷。对某一技法的运用,要注意适当与适度这两条最基本的原则。

3. 创作上对古典题材和风俗题材的偏好是无可厚非的,满足人民多方面的审美需要更是音乐艺术的责任。不过,同时还要反映我国当代社会生活与时代精神的那种既有感染力又有激动力的新作,我们应该有自己的具有更大社会影响的“新潮”作品。为此,创作题材的选择应该是整个创作活动的一个重要环节。

(二)“外因”方面

1. 有关部门应该以各种方式更有力地扶持新人和新作,在作品试奏、乐谱出版、录音广播等环节上给予方便,使优秀的“新潮”作品有更多与听众见面的机会。应继续组织全国性的各种音乐创作评奖活动(前四次评奖活动对全国音乐创作的发展已经起到了积极的促进作用),还应该把作品拿到国际舞台上,参加各种形式的交流或评比。在这一点上,要消除把参加国际交流与保持作品思想性和民族性两者对立起来的误解。一件由中国作曲家写的作品,如能在国际舞台上得到广泛的承认和更多的演奏,那将标志着我国民族文化的成就,将会激发人们的民族自豪感。

2. 要在音乐理论界提倡理论研究与社会现实密切结合的学风,提倡为创作、为教学、为繁荣我们民族音乐文化服务,加强“新潮”作品的宣传、评论和研究工作。在这方面,不顾艺术规律的、主观武断的批评,或不加具体分析、失却分寸的盲目吹捧都不利于事业的发展。在我们建国36年后,专业音乐教育与艺术团体建设初具规模的今天,更有条件促成各专业门类音乐家之间的了解与合作,其中,在作曲家

与理论家之间建立亲密的工作关系是繁荣创作的一个不可忽视的因素。

3. 要重视“新潮”作品在创作信息上的交流——从短期的座谈讨论到建立一个经常性的组织，以促进有关问题的研究。

可以预见，随着中华民族的振兴，我们将迎来民族音乐文化的繁荣时期，而“新潮”作品的涌现及其健康发展，正是繁荣的希望所在。

“新潮”音乐——一个特定的历史文化过程

作为特指的一种艺术现象,“新潮”音乐在我国才有几年短短的历史,但它给中国当代音乐带来的冲击力却是巨大的。围绕“新潮”音乐的谈话和评论一时间便热闹了起来。不过,这种热闹并没有持续得太久,人们对此便逐渐失去了新鲜感。在这种时刻,我明知“费力不讨好”,却又再谈“新潮”。这样做,也许是由自己的“职业责任感”驱动的。

两年多以前,正值“新潮”音乐的“高涨期”,大潮飞动,呼啸而至,隆隆的轰鸣和层层浪花左右了人们的视听,并在无意中将它的内核遮掩了起来。现在,狂涌的潮头已经过去,它所掀动的海涛也渐趋平静,使我们对它有了深入观察和冷静思考的可能。于是,在这“双重引力”之下,我尝试着从历史文化的角度对我国的“新潮”音乐现象进行认识。

一、社会生活的呼唤

任何一种文化现象的生成,都与一定的社会环境分不开。“新潮”音乐于20世纪80年代出现在中国乐坛,也有其历史的必然性。

我国历史悠久,在1840年帝国主义的“炮舰政策”打开中国的门户以前,我们经历了两千年漫长的封建社会,自给自足的小农经济使社会和文化结构呈封闭的相对稳定形态。音乐艺术在民间、宫廷、寺院和文人圈子中繁衍延续。民歌、民间乐曲、戏曲、说唱、宗教音乐、文人创作及音乐思想以其形式的丰富性和艺术的成熟性,构成了我们民族音乐的古代传统。中华民族本身是由多民族组成,她的文化也是由辽阔幅员内的多民族共同创造的。囿于当时的交通和传播媒介条件,我们与国外其他民族的文化交流自然不能与近代的规模相比,那时的交流,主要是在邻近的地域内(如东亚、中亚、南亚)进行,基本上属于东方文化圈层内的互补。

从鸦片战争到辛亥革命，是近代中国遭受帝国主义列强侵略和欺凌的时代，单一的封建经济逐渐解体，一步步沦为半殖民地半封建的社会。封建统治者的残酷剥削，帝国主义的掠夺，贫困、饥荒和战争给中国文化带来的是破坏和灾难。就在这同一个70多年间，西方音乐经历了一个重要的发展时期。以1827年贝多芬的逝世为标志，古典乐派终结，浪漫乐派诞生，70多年中走完了它兴衰的全过程。加上东欧、中欧、北欧民族乐派的崛起，这一时期的欧洲，产生了许多影响于后世的优秀作品。但是，作为人类文化共同的财富，与处于“挨打”地位的中国基本上是绝缘的。

1919年“五四”运动揭开了中国近代史新的一页，从这时始，伴随着“民主”与“科学”的，是“西乐东进”。在此前后，有了中国近现代音乐史的记录。除了沿袭古代的和民间的音乐传统外，一切写在中国近现代音乐史上的专业音乐的创造，都是西方音乐文化与中国民族音乐传统在特定历史阶段相结合的产物。从沈心工、李叔同、萧友梅、赵元任、黄自始，到今日中国乐坛上各个门类的音乐工作者，包括从事创作、表演、理论、教学、社会活动，也包括专门研究传统文化的音乐家们，无不是接受过中西两种音乐文化教养或熏陶的。无产阶级音乐家的优秀代表聂耳、冼星海和民族音乐革新家刘天华也不例外。这是中国现代音乐文化创造者们所共有的特点。

纵然如此，为什么“新潮”音乐没有产生在从“五四”到新中国成立的第一个30年间，也没有产生在建国以后到1978年的第二个30年间呢？回溯历史，答案是不难发现的。

“新潮”音乐在表现形态上的鲜明特征，是对国外20世纪作曲技法融汇性地吸收与运用，而国外20世纪作曲技法是在19世纪末和20世纪初晚期浪漫派和印象派的基础上演变生成的。其中，有较大影响的无调性音乐风格的确立是20世纪20年代初期的事。在第二次世界大战结束前，几位20世纪音乐的代表人物（勋伯格、斯特拉文斯基、巴托克、兴德米特以及苏、法、美等国现代作曲家）的历史地位基本奠立，比这些更激进的音乐流派则是二次世界大战后热闹起来的。既然我们是吸收和借鉴，从时间上来说就不可能与他们同步。而且，就在这些国家内，虽然出现了这些作曲家和新的技法倾向，但他们当时音乐教育的主体，依然秉承传统体系，所以我们翻译过来的著作，基本上是介绍浪漫派中期以前的“共性写作”方法。因此，我们20年代末期开办的专业音乐院校传授的基本理论和技术理论都是传统的一套。即使一些作曲家在外国留学期间接触到西方一些现代的音乐思想和技法，如冼星海、马思聪、郑志声、谭小麟等，但国内的战争环境和薄弱的音乐基础，也没有这些观念和技法生存的条件。那时候，民族的存亡与每一个中国人生死攸关，迫切需要文学艺术发出呼号和呐喊，于是，西方音乐中的齐唱、合唱以及歌剧、乐队等群众易于

接受的艺术形式得到不同程度的发展，传统手法所具有的表现特点，如可唱的旋律、响亮的和声、明晰的织体层次和宏大的气势，体现出集团性、战斗性和史诗性，能起到团结人民、鼓舞斗志的作用，这种和传统音乐相联系的风格和气质与时代对音乐艺术的要求是一致的。所以，“五四”后第一个 30 年的音乐，以传统的表现技法为主宰理所当然。

“五四”后的第二个 30 年，国家稳定了，大规模的战争和疾风暴雨式的阶级斗争已经过去，音乐艺术比前 30 年具有更为广阔的发展基础，产生了比建国前丰富得多的音乐作品。但当时的音乐观念和“为政治服务”的口号是联系在一起的，阶级斗争教育仍是音乐作品所表现的重要内容，大力提倡“革命歌曲”、“大家唱”和群众性、通俗性的音乐形式，题材、风格、形式的多样化未真正做到。建国初，西方国家的“禁运”、“封锁”和我们执行“一边倒”的外交政策，断绝了与西方的文化往来，听不到他们的作品，了解不到他们的理论。虽然苏俄体系的引进，对我国音乐文化的发展起过积极作用，但苏联从 30 年代到 50 年代初，对西方现代音乐是持严厉的批判态度的，不仅将西方现代音乐笼统地看作帝国主义没落颓废、垂死挣扎的表现，而且对本国作曲家具有现代主义的探索创造也大大挞伐。典型的例子如 1936 年《真理报》对肖斯塔科维奇歌剧《麦克白夫人》的批评和 1948 年《联共（布）中央对穆拉杰里歌剧〈伟大友谊〉的决议》，株连一大批具有独创精神的优秀作曲家。日丹诺夫主管苏联意识形态时的一些做法，对我们制定文艺政策有相当的影响。因此，在借鉴西方音乐的问题上，当时流行的提法是：“借鉴资产阶级上升时期”的作品，这就割断了西方音乐发展的历史，而对世界文化近两百年的成就却不屑一顾，这种狭隘和武断的关门主义，在“文化大革命”时发展到了顶峰。1976 年粉碎“四人帮”，在巨大的政治动荡之后和新的目标确立之前，有两年多徘徊、反思的过渡期，于是，“五四”后的第二个 30 年就这样过去了。

以十一届三中全会为标志，我国进入社会主义建设的新时期。党和人民从建国以来、特别是从“文化大革命”的深刻反省中成熟起来。政治、经济、科技、教育的全面改革给整个国家和民族带来了新的活力。对外开放的政策让我们有可能全面而真切地了解到同一星球上人类在各个领域的发展和创造，促进了中国与世界的沟通。在音乐艺术范围内，打破了过去封闭和半封闭的状态，使我们在前 30 年内与西方现代文化基本隔绝的空白迅速得到填补。随着经济的发展和国家对文化建设投资的增加，音乐创作、表演、教育、理论研究工作得到蓬勃的发展，许多工作在这时才真正起步了。例如：民族传统音乐大规模的、有系统的、全面而又深入的发掘、整理工作的铺开；各种学术性刊物的复刊或创办；各门专业研究机构的成立；全国性音

乐创作评奖活动的举行；九所高等音乐学院办学条件的改善、教学秩序的稳定、质量的提高，等等，确是建国以来最好的发展时期。

政治经济体制的改革是一场深刻的革命，它必然触动社会思想的深层。在这个领域，我们党根据马克思主义的基本原理，结合中国现状提出了一系列具体的政策和策略——从“不搞政治运动”到“地富摘帽”，从“以家庭为基本单位的生产责任制”到“行业大包干”，从“企业破产法”到“租赁制”，从“沿海城市开放”到“一国两制”等，这些方针政策在前30年的历史情况下是不可能提出的，是冲破“禁区”的壮举，对那些将马克思主义和社会主义概念教条化了的人来说，思想上受到的震动可想而知。政治经济形态是思想文化观念的基础，当前集中进行的“经济体制的改革，不仅是对僵化的传统体制的变化，也必然是对陈旧的文化观念的‘冲击’”；反过来看，“文化观念的变革是经济体制改革的前导”，为了推动整个社会的进步，“重新塑造一个蓬勃向上的社会文化大背景”是时代对包括音乐在内的文化形态提出的要求。^①

环顾这七八年来我国文学艺术在创作上的新进展是很有意义的。诗歌、小说、戏剧、电影、绘画、雕塑、舞蹈等在思想内容和表现形式上都有许多新的突破。它们在题材、语言、风格、形式技巧上的创造虽各有特点，但就其总的艺术形态来说，是呈“开放型”的，它们是当代充满活力的社会生活及民族心理的映射。作为审美主体的个人来说，尽可对这些作品表示不同的态度，但作品却是客观的社会存在，它反映了艺术发展的趋向是由社会思潮左右的这一普遍规律。

有趣的是，各种不同的艺术形式的探索、创新，不约而同地在1985年左右达到了一个“兴奋的热点”。与文学、美术、戏剧、电影相较，音乐创作方面的探索创新似乎是一只破壳较晚的雏鸡，它歪歪倒倒地跟在这一群吵吵嚷嚷的哥哥姐姐的后面，蹒跚地迈出自己的步子，逐渐丰满了身上的羽毛，并长出了稚嫩的翅膀。于是，上述各艺术门类在探索过程中所碰到的一些理论问题，同样也反映在音乐创作的实践中。继1980年第一首用十二音序列方法写成的作品《涉江采芙蓉》（罗忠镕）公开发表以后，1981年交响曲《离骚》（谭盾）和《钢琴与乐队》（罗京京）在全国交响乐评奖中获奖；1982年，《中国之诗》（叶小钢）、《山歌》（瞿小松）、《第一小提琴协奏曲》（许舒亚）获齐尔品征集中国作品奖；1983年，《风·雅·颂》（谭盾）获德累斯顿韦伯室内乐创作比赛奖；1984年，首次电子合成器音乐会举行；1985年，中国音协创作委员会等单位举办的“探索与追求”音乐会，第一、二期于4、5月间集中

① 以上三段引语摘自经济学家董辅初答《中国文化报》记者问，见该报1987年8月19日第1版。

演出了民族器乐的新作品，将“新潮”音乐创作的发展推到了第一个高点。紧接着，从1985年11月份起，一系列以作曲家个人名义举行的交响作品音乐会在北京音乐厅连续举行；同时，一批青年作曲家汇聚于武汉音乐学院，举行“青年作曲家新作交流会”，集中地展示了“新潮”音乐创作的群体力量。这股“积之既久，发之必迅”的爆发力使奔涌的音乐“新潮”不期而然地加入到姊妹艺术所掀动的浪群中，差不多是同时排炮般地拍打着传统艺术的海岸，发出巨大的轰响。我国新时期文学艺术的各种形式在相近的时间内发生着相似的变革，这种文艺现象是偶发的还是必然的？是少数人自出心裁的标新立异还是急剧变化着的社会经济形态的回声？要回答这个问题，我们有必要重温一段毛泽东同志的名言：“作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。”这是毛泽东同志根据马克思主义唯物认识论原理在1942年就阐明了的。在今天，对我们正确认识社会主义建设新时期的文学艺术现象，仍具有现实的指导意义。

二、时代造就“弄潮儿”

音乐既是人的艺术创造，那么我们对任何音乐作品和音乐现象的研究，就离不开对创造主体——作曲家的考察。从这个角度探究，首先就会碰到“为什么‘新潮’作品大都产生自青年作曲家之手”这个问题。

从总体上看，我国现在老一辈的作曲家大都是在解放前动乱年代或战争环境里开始他们的创作活动的。他们中不少人都曾以不同的形式为新中国的诞生擂鼓战斗过，亲身经历了尖锐复杂的斗争生活，长时期受到无产阶级革命理想的陶冶。他们有将自己从事的工作与国家和民族的命运联系在一道的自觉，他们的许多作品是时代的号角和群众的心声，这就决定了他们的作品题材大都贴近现实斗争生活，有强烈的群体意识，多具有英雄的性格。在艺术形式上，他们善于尊重民族的审美心理和群众的欣赏水平，各种声乐体裁（包括歌剧）是他们所擅长的，而朴实、明快则是他们作品的风格主调。与这种艺术观和创作风格相联系，在作曲技法上，他们更多运用层次分明的主调化织体，调性明确的功能化和声，结构规范，乐思畅达。这一批作曲家在建国前后写出许多广为流传的作品，在当代中国音乐史上是有建树的。

新中国成立和国家政权巩固以后，经济建设成为社会生活的主要内容，很自然，这对音乐作品的题材和表现方法便提出了新的要求。许多作曲家以顽强的毅力和刻苦精神，从思想、生活、技巧等方面对自身进行完善。但是，极“左”的政治思潮

从 50 年代后期就以不断的政治运动形式干扰着作曲家创造能力的发挥，形而上学和教条主义扼制了艺术生机。正值他们的人生走向成熟的时候，十年浩劫又使他们倍受磨难。待到“文革”结束，他们创作力最旺盛的时期已经过去。而且，在特定的历史环境中形成的音乐观念和习惯的艺术方法已相对定型。目前他们中不少人已把宝贵的精力贡献给音乐领导工作和教学工作，而实际坚持创作的老作曲家已不太多。

中年作曲家是目前我国音乐创作的主干力量。他们在“文革”前后写出了不少作品，艺术上有相当的积累。近十年来更趋于成熟，创作了大批受到群众欢迎的优秀作品。他们的路子较宽，不同的音乐形式都有涉猎，歌剧、舞剧、电影、电视、交响乐、室内乐、民乐、合唱及独唱，各个领域都展现了他们的创作力量，体现出他们掌握传统技法的深厚功力。他们有比较稳定的艺术观念，能兼顾高雅与通俗的审美需求。但是这些艺术成就和阅历所积淀的经验——包括他们在 50 年代和 60 年代初所接受的文艺思想教育和传统技法教育，在一定程度上又影响了他们对不同观念和技法的敏感性和适应性。

上面的简述是对我国当代中老年作曲家创作风貌的群体抽象，是从他们虽有差别但又接近的生活和艺术历程及创作实践中作出的一般性判断。当然，年龄层次并不是划分作曲家创作特征的唯一依据，这只能说明，特定的社会环境对创作主体具有相对的制约性。

现在的青年作曲家虽然都“生在新社会、长在红旗下”，但“文化大革命”在他们的记忆里，除了“红宝书”和语录歌外，还有“批判”、“怀疑”、“打倒”和形形色色的反叛和急进、狂热的表演。那个年代，“人人有本难念的经”，他们也不例外，其中不少人小小年纪就被“上山下乡”运动卷到山林或农场，早早地领略了人世的苦涩，使他们对社会的底层及生活的不同侧面有了真情实感。一些人为了生计，在“学工学农、思想改造”的同时，也因学得一技之长而被接纳到文艺队伍中，从此与音乐结下不解之缘。当时的文艺队伍，以唱京剧样板戏为主，这客观上为他们创造了解了解和熟悉中国戏曲传统的条件，使他们有机会受到民族艺术的浸染。恢复高考制度以后，他们从不同的环境被选拔进入音乐艺术院校，在正常的教学秩序中接受良好的专业训练，在活跃的学术气氛下自由吸取各种养分。也正是在这同一历史时期，对外开放的春风撩开了西洋和东洋现代音乐文化的面纱，这对拓宽一代人的艺术视野、触发创造思维、丰富表现技巧、获取新的参照，产生了积极的影响。

显然，这批在历史的转折中成长起来的青年作曲家，在他们创作生涯的起步点上，就有了一定的生活经历，有了民族音乐的基本素养，还有较为开阔的艺术眼光和比较多样的技术手段。另一方面，改革的时代与开放的意识冲破了僵化的思想牢

笼，强化了作为创造主体的人的独立性，使他们在复杂的人生和艺术问题面前较少盲从迷信，勇于探索创新。与中老年作曲家相比，他们更突出的是有与今天的时代脉动相一致的积极进取精神，这是历史所赋予的。

时代造就了一批以青年作曲家为主体的“新潮儿”，绝不意味中老年作曲家“搁浅沙滩”，因为艺术创造的海洋是宽阔的，“八仙过海，各显神通”，不同风格的艺术创造都有各自的价值。其中，不少思想成熟、修养全面、功底深厚的中老年作曲家在表现手法和艺术形式的探索创新方面，达到了新的境界，他们的作品在时代的音乐潮流中闪射出耀眼的光辉。可以想见，他们在原有思维模式的改造和风格语言的突破上，经历了一个多么艰苦的“自我超越”过程，而这个过程也是由时代的感召力推动的。为此，我们说，特定的社会生活和历史环境铸造了作为艺术生产主体的作曲家的品格，制约着他们的心态，同时也规范着他们的语言和风格。

三、形式变革的参照

从社会学的角度认识“新潮”音乐，也许是重要的，但却不是问题的全部。接下来，我们应该“向内转”，试从音乐艺术内部的运动和自身的走向，来认识“新潮”作品的形式特征。

欧洲文艺复兴后，由音乐家创造的专业艺术音乐经过巴洛克时期进入以维也纳乐派为代表的古典时期，复调音乐与主调音乐交织发展，大小调功能和声体系确立并完善了起来，从乐段到奏鸣套曲的曲体结构业已成型。这一整套共性写作的技术规范延续了 200 多年，其间虽有发展和变化，但其整体框架并未被突破。19 世纪晚期，随着浪漫主义巅峰的跌落，共性写作的基本原则开始动摇了。印象主义的崛起，导入了 20 世纪现代音乐的纪元，到第二次世界大战结束，以一批具有世界影响的作曲家为标志的 20 世纪音乐大厦已经构建起来。不同艺术主张（如新古典主义、新民族主义、新浪漫主义、立体主义、表现主义等）、不同风格流派（如现代派、未来派、先锋派等）、不同材料技法（如十二音音乐、整体序列、音色音乐、噪音音乐、电子音乐、数控音乐、偶然音乐、具体音乐、无声音乐等）的现代音乐在近几十年间分流发展，呈现出前所未有的多元化和个性化的复杂态势。回溯西方音乐几百年的发展史，如果我们暂时撇开社会学的成分，单纯从音响材料的组织和结构形态与运动的角度来观察，就可以得出这样一个结论：音乐艺术的发展趋势，与最充分地挖掘传统音乐材料应用的各种可能性相一致，也与最大限度地寻求全部乐音和一部分可

纳入有意味的创造形式的噪音的各种新的组合方式相一致。为了证实这个结论，我们不妨剖析一下传统音乐最重要的结构力——调性，以及多声音乐最基本的结合准则——协和观念的变化过程。

浪漫派中期以前的音乐作品，每一音、每一和弦都受到一个音调系统内的中心音（主音）的制约，形成了明确的调性组织。起初，这个组织是建立在由泛音列所证实的不同的音、和弦及调性之间最有亲和力的纯五度关系上，这种纯五度关系以主音——属音、主和弦——属和弦、主调——属调为代表，于是，不同调的接触与发展便形成了具有典型意义的“主属关系”。逐渐地，大小三六度加了进来，扩展出“中音关系”；大二、小七度的加入，又扩展了“邻音关系”，此时，浪漫派音乐发展到了兴盛的时期。至此，自然音体系只剩下自己“领地”最边缘的两道“堑壕”——小二、大七度的“导音关系”与增四减五度的“极音关系”。正好，这两道“防线”被晚期浪漫派与初期现代派突破并占领了。于是，自然音体系终于完成了向半音体系的过渡，调性漂浮、游移，使音乐流向泛调性的汪洋，为勋伯格重新寻求音乐的结构秩序提供了契机，在这种背景下，现代主义的十二音音乐顺理成章地应运而生了。这个过程，我们可以看到调性音乐材料在音乐风格的不同发展时期是怎样逐渐被“蚕食”掉的。

协和观念的演变与此相关。从中世纪到18世纪中期以前的巴赫时代，协和、稳定的概念局限于八度、五度和大三度；到海顿、莫扎特时期，小三度和小三和弦的和谐才渐被肯定。进入19世纪，包含有三全音、小七度的属七和弦及三全音、减七度的减七和弦已被广泛运用，相对地取得了协和的地位。20世纪初，勋伯格提出“远和声泛音”的理论，为“不协和音的解放”提供了依据。于是，各种偶成和弦、音块、音串的使用越来越普遍。在20年代和30年代，勋伯格与兴德米特从不同的出发点先后形成了自己完整的音乐体系，包容了十二音范围内各种多声结合的可能性。同时，一些非十二平均律制的理论与实践出现了。在常规乐器上使用非常规演奏手段以及有选择地纳入自然音响和物理音响，便引起了传统音乐音响观念的巨大变革。这些现象，是近代西方音乐所走过的历程。

从风格模式的角度讲，西方音乐不同发展时期的进阶并不是世界上所有国家和民族的音乐文化必由的发展之路。我们中华民族有悠久的历史文化传统，我们的祖先创造了灿烂的东方文明。就音乐传统而言，我们有与西方不同的乐音体制和思维习惯。但是，从我国近代音乐史的具体情况看，西方音乐的材料和形态方面的发展趋向有值得我们参照和思考的意义。为了能进行中西音乐作品的材料和形态上的比照，我们再花一点篇幅来认识自己所走的路，也许是必要的。

我国古老而又丰富多采的民族音乐遗产，由于漫长而又几近停滞的封建社会形态的限制，这些艺术珍宝大多以自然的状态存见于民间。又由于音乐材料和传衍媒介的局限，相当一部分带有专业性质的宫廷音乐和文人音乐随着历代封建王朝的兴衰更迭而湮没于历史的长河中。1919年的“五四”新文化运动揭开了中国近代文明的序幕，政治、思想、科学、技术、语言、文字和文学艺术发生了全方位的深刻变化，从那时起延续到现在，我国音乐艺术基本上是在两条轨道上并行发展。一条仍然是自然状态的民间繁衍或以相对定型的程式存见于某些特定的艺术环境中（如传统的戏曲、曲艺音乐、宗教音乐和民间社团自娱性的演奏）；另一条则是音乐家根据新的社会生活、融汇自己的民族传统、借鉴“外国的良规”，加以新的发挥。如前所述，“一切写在中国近现代音乐史上的专业音乐创造，都是西方音乐文化与中国民族音乐传统的特定历史阶段相结合的产物”。尤其是自给自足的小农经济的社会形态发生了巨大变革的今天，第一条轨道赖以生存的广阔地盘很难保持原貌了（不少音乐家呼吁借助国家的行政手段采取保护性措施），而整个国家的音乐教育体制、创作体制、表演体制又无不受到西方音乐文化的影响。这一现实，是我们许多热爱民族文化传统的中国人在感情上难以接受而又不能不正视的。

近80年来，我们的音乐创作一方面在传统的基础上融合新机，不断发展；另一方面又受到传统民族意识的牵绕而不停地就音乐的民族性问题进行论证和反省，这种情况，用“一步一回头”来比喻，倒也不过分。从解放前的“西化”与“民粹”到解放后“洋”与“土”，直至目前的“现代派”与“民族神韵”，总是热门的话题。甚至最能代表我们民族精神的国歌，也未能幸免“民族化”的质疑。回看近代的中国音乐创作史，真有步履维艰之感！（如何评价这种现实及我们应取何种态度，则属另一重大问题，当另文论之。）

艺术问题固然可以加以评说，而历史则不会因我们主观的情感而改变。在近代中西音乐文化的交流中，我们总是处于“逆差”（或曰“入超”）地位，输入的多，输出的少；西方音乐对当代中国音乐的影响是全面的、成体系的；我们对他们的影响是局部的、点线式的。这种“逆差”，反映了近代中西音乐文化交流中实际存在着的“不平等”状况。尤其是我们曾一度对中西文化的交流采取过限制与禁锢的政策，封闭的社会造成了交流的空缺，在这种背景下一旦敞开了交流的门户，西方音乐对这块“空缺”土地的“回流”与“倒灌”便是必然的事。这股“倒灌”的“回流”，其主要成分正是我们在前60年（1919~1978）借鉴西方文化中所缺少的一节重要环链——20世纪现代音乐。

长期的历史已经表明，外国音乐传入中国，并不能取代我们自己的创造。我们绝

不会因为学习了莫扎特、贝多芬，就在中国的土地上产生一个维也纳古典乐派。我们是一个伟大的、充满自信心的民族，我们的音乐传统具有强大的生命力，一切外来的音乐形式都免不了受到我们民族审美意识的判别而决定取舍。这股“倒灌”的“回流”也没有例外，当他向我们涌来的时候，虽也有过短暂的淤积，但很快就被中国这块广大的五色沃土吸收了，一部分变成了养料，滋养新的果实。

我曾经把“对国外现代作曲技法融汇性的吸收与运用”作为“新潮”音乐的表现方法上的鲜明特征（见《中国音乐学》1986年第1期《我国音乐创作“新潮”纵观》），列举了“新潮”作品在音列组合样式、旋律形态、和声逻辑、调性概念、曲体结构、音色来源和表演组合形式等七个方面的特点，这些正是我们“向内转”所要观察的细部。这些细部特征的综合，便可以使我们从音响材料的组织和结构形态与运动的角度将我国“新潮”作品与世界音乐文化具有共性的发展趋势加以比较，其结果向我们显示：它们在“最充分地挖掘传统音响材料应用的各种可能性”和“最大限度地寻求全部乐音和一部分可纳入有意味的创造形式的噪音的各种新的组合方式”上是一致的。因而我们可以结论如下：“新潮”作品的形式特征包容在音乐艺术发展的一般规律之中，它与20世纪音乐艺术形式嬗变的大趋势是同向的。

四、历史将会回答

以上我们从社会生活、创造主体及艺术演变等方面探究了“新潮”音乐在我国生成的背景。它作为我国当代音乐文化的一个组成部分，存在和发展于这特定的历史文化过程中既不是也不可能是中国当代音乐的全部，但它也不是、或不应该是这个家族中不可辨认和不能接纳的“怪客”。它对当代音乐发展的作用和贡献，以及它自身的弱点和不足，概由生成它的历史文化条件所决定，因而我们对它应取冷静、客观的态度。但是，在当前评价“新潮”作品时，对作品的思想倾向和民族风格这两个问题，往往出现不可避免的分歧。下面我想就这两个问题谈谈自己的看法。

由于音乐艺术的特殊性，我们在评价音乐作品的思想倾向时，如果只是一般地套用文学和政治的术语，就显得不够、或不准确了。比如，用“社会主义音乐”的概念来衡量“新潮”作品，也许动机是好的，但却难以得到科学的结论。到底什么样的音乐是“社会主义”的，从未有人结合作品从理论上加以正面阐述。为了有助于弄清这个问题，我尝试着用一种通常的理论为它作出注释：“社会主义音乐是产生于社会主义时期的、与社会主义经济基础及思想体系相适应的音乐作品。”这样的注

释不知是否准确。假如以此作标准，它也只适用于一部分在标题上具有鲜明的阶级功利性或体现党性原则的作品。况且，这是以他律论音乐美学观为基础的立论，不可能涵盖各种不同立意的音乐，如果我们讨论的作品是《A 大调奏鸣曲》、《第一弦乐四重奏》之类，问题就复杂了。即使对一些标题很明确的作品，用这种标准来判别，也很难避免理论的窘态。例如，产生在社会主义时期、又曾经得到过肯定的优秀作品，如《梁祝》协奏曲、《黄鹤的故事》、《蜀宫夜宴》等，是不是“社会主义”的？还有那些虽然不产生在社会主义时期，却在社会主义的音乐生活中占着重要位置的大量中外作品，如巴赫的赋格曲、贝多芬的交响乐、阿炳的《二泉映月》、古曲《春江花月夜》等，又该划属哪一类？因此我觉得，在评价音乐作品（包括“新潮”音乐）时，不宜只从文字上把一部分标题具有明确政治倾向性的作品说成是“社会主义”的，而把另一部分反映社会生活比较曲折的作品排除在“社会主义道路”之外，因为音乐作用于社会的方式除了具有一般文学艺术的共性外，还具有自己的特殊性。

产生于社会主义建设新时期，与改革、开放、搞活的社会环境密不可分的“新潮”音乐，其作品内涵的思想成分远不是单一的。有的理论家把“新潮”作曲家的美学观念归结为四个来源：1. 他律论音乐美学观，2. 自律论音乐美学观，3. 老庄哲学，4. 西方现代文艺思潮^①。这总结得很全面。如果说他律论美学观与马克思主义的唯物认识有共同点，自律论美学观反映了音乐艺术的内部结构规律，他们的结合（互为补充）可以作为我们今天音乐观念的基础，那么，老庄哲学和西方现代文艺思潮就很难从思想体系上划入社会主义的范畴。这种复杂的美学观对“新潮”作品思想倾向的影响是显而易见的。一方面，“雄伟和细腻、严肃和诙谐、抒情和哲理”等音乐形象在“新潮”作品里都有较充分的体现，这是“新潮”音乐作品思想倾向的主体面；另外，部分“新潮”作品有空幻神秘和超然出世之感，这与信奉老庄不无关联；还有部分作品过分强调创造主体的理论和直觉，或将音乐的形式功能突出到不适当的程度，显露出某些西方现代文艺思潮的印记。

“新潮”作品呈现出来的这种多元化的思想内涵，在一定程度上具有现实的合理性。用马克思主义的观点看，世界上任何事物都不可能是纯而又纯的，特别是我们今天尚处在社会主义的初级阶段，经济形态和意识形态本身就由多种成分构成，其中，与社会主义公有制相适应的共产主义思想占居主导地位，而残存的封建经济形态和意识以及某些资本主义的东西亦掺杂其间，构成了社会主义初级阶段经济基础与上

^① 居其宏 1987 年 8 月 4 日在《文艺报》的发言，载《文艺研究》1988 年第 1 期，文化艺术出版社。

层建筑的整体。在这特定的历史时期，我们不能用理想主义的眼光来要求作为社会主义上层建筑组成部分的音乐文化只能有一种成分。我们现阶段的任务是在建设社会主义物质文明的同时建设社会主义的精神文明，而社会主义精神文明建设的一项重要内容，就是要在批判地继承旧思想、旧文化的基础上吸收人类一切进步的和优秀的文化成果。为此，我们在评价“新潮”音乐的思想内涵时，不能脱离今天具体的社会环境。即使我们沿用“社会主义”的概念来衡量音乐作品，也有必要首先思考“社会主义”经济、政治、思想、文化的历史含义。

从作品的实际情况看，尽管“新潮”音乐的美学观比较复杂，作品的思想倾向也有差异，但从总体上说，在我国现阶段的历史环境所形成的音乐价值观和民族审美心理的强力影响和制约下，我国的“新潮”音乐远没有走到西方现代派音乐所滑向的极端境地。我曾以两首作品为例说明过这个问题。这两首作品是葛甘孺创作于1983年的无伴奏大提琴独奏《遗风》和彭志敏创作于1985年的钢琴独奏《夜曲与风景系列》，前者是无“旋律”的音色音乐，后者是理性化的数控音乐，这两首作品在我国“新潮”音乐中从构思到技法都堪称激进，然而作曲家却极力透过音响来表达情感内容。《遗风》希冀再现我国古诗词中的某种意境，以追溯民族的神魂和传统艺术的风骨；《夜曲与风景系列》采用田园诗的笔法，对自然景象加以描绘。可见，作品的思想倾向是积极的。

相反，对西方现代音乐中一些极端的思想和做法，我国“新潮”作曲家们持的是保留态度。这里有一个生动的例子：不久前，法国巴黎音乐学院著名的现代作曲家伊弗·玛莱克来我国讲学，他用赞赏的语气介绍了当今有世界影响的美国现代作曲家约翰·凯奇的三部作品，一部是《4' 33"》，由一位演奏者在舞台上的钢琴旁坐了4分33秒，不弹一音。第二部是“四百次”，由演奏者在钢琴上重复弹奏同一个和弦四百下。第三部是“一个半小时”，作曲家坐在舞台中，两侧有几位无声的“演奏者”陪衬，听任作曲家一边抽烟，一边一页页地翻总谱，将一本乐谱从头翻到尾，就这样持续全场“音乐会”的一个半小时。听众对这些作品的反映，是从愕然、不耐烦到起哄，这正是作曲家预期的效果，要在听众的“参与”下，这些“作品”才最终完成。对这种音乐观念和音乐演奏形式的“革新”，参加听课的人——包括一些被看作思想开放、观念激进的“新潮”作曲家都表示难于接受、不敢苟同。这表明：我国当代政治经济形态和历史所形成的民族文化传统所具有的约束力，不可能为西方极端现代派在中国的出现提供温床。下面引述几位青年作曲家的创作心态，这也是他们的艺术宣言：

陈怡：“我希望能写出更富有中华民族气质的带有时代奋进精神的作品。”

瞿小松：“20 世纪音乐发展至今，表现力与可能性已极为丰富。激烈的‘反传统’已显得幼稚，而综合的做法比只局限于某种单一的方法或体系更有趣味。”

叶小钢：“一位艺术家所处的地域、历史、文化及社会环境，无疑会对其作品的情感、心理、思想认识及艺术表现的内容形式产生重大制约。”“我庆幸这片土地给了我那么多的创作欲望，感谢生活给了自己那么多的认识和机会。”

这些话语，对我们估价“新潮”音乐的思想倾向是有益的参考。

“新潮”作品引起争议的另一个热点是民族风格问题，这与借鉴西方现代音乐的表现技法相关。几十年来，我国专业音乐主要是在欧洲传统音乐的技法规范下结合民族音乐特点进行创作的，作曲家和听众都经历了一个“不熟悉——熟悉——习惯”的逐步同化过程。时至今日，一批运用西方传统表现技法写成的作品，已成为“民族化”的优秀代表。如《梁祝》小提琴协奏曲，除了那家喻户晓的故事情节、横向运动的主要旋律、某种戏曲板式和演奏手法外，其他的音乐表现手段：和声、复调、配器和曲式——连同有指挥的大型管弦乐队及小提琴这件乐器本身，尽都是从西方传统音乐中“借用”来的。类似的“借用”，不仅得到了历史的认可，而且其中优秀的部分已形成我国音乐文化发展新阶段的民族传统。既然如此，我们朝前再走一步，把我们借鉴的范围从上两个世纪推进到现代，将西方 20 世纪音乐的某些表现手段拿过来，为我所用，这应该是自然的、合理的。

现在，人们对民族化问题所持的态度和过去相比，是大大前进了。20 多年前，曾以“民族化”为理由，刮起过一阵西洋乐器的“下马风”；而现在，人们大概用不着担心会因“民族化”的问题而撤销中央乐团，或停办芭蕾舞团和歌剧院。因为常识告诉我们，谁也不会以发展书法艺术为理由废弃钢笔、圆珠笔；以发展中医为理由排除西医。不过，历史的经验值得总结。人们对与自己审美习惯有距离的音乐作品不容易一下子作出正确的判别，往往是用原有的经验去衡量新的对象，于是，音乐作品的民族化总是必然贯穿于中西音乐文化交流的全过程。这种现实，是由近代中国文化发展的历史环境所决定的。

对具体作品民族风格的争论，我认为不必看得过重，过去许多曾是“搅不清”的问题，随着时间的推移而逐步分明了。比如，解放初期因唱法问题引起“土”“洋”嗓子的论争，现在，美声、民族、通俗三种唱法在现实的音乐生活中相安并存、各得其所。又如，《全世界无产者联合起来》问世之初，也因“民族化”问题有过争议，后经群众传唱冲淡了否定的意见，今年举行瞿希贤作品音乐会时，由于加唱了这支 20 多年前的歌而把整个音乐会的气氛推向高潮，这时即使还有人嫌这支歌“不民族化”，也不可能形成舆论了。这样的例子还不少。因此，我们在评价“新潮”作品的民族

风格时，对一时有分歧的意见不宜看得过重，应把“向后看”（传统）与“向前看”（发展）结合起来，树立一种宏大、长远、开放的文化传统观。在这个问题上，我非常赞同我国民族音乐学家黄翔鹏先生的观点，他说：“中国文化，就总体而言，从来不是一个全封闭的系统，它是一条常新常在的大河，从金沙江流到吴淞口，奔流入海。虽然在吴淞口很难分析出其中哪一滴水是从金沙江流过来的，但是长江始终是长江。”^①读这段话，我天真地想，我国的音乐工作者，不管是领导还是群众，是老战士还是新兵，也不管他从事何种专业，如果我们对传统文化的看法都能统一到这种历史的和开放兼容的认识上，那么，我们在发展民族音乐文化的努力中，就会少一些失误，少走一点弯路。

作为一个特定的历史文化过程，“新潮”音乐尚在不断的运动和演变之中。至于她的发展前景和影响，她在整个中国音乐文化长河中的位置，这些问题由任何一位理论家作出预测，都免不了带有个人审美判断的局限性。但我深信，历史将会对这一切作出公正的回答。

① 黄翔鹏·在亚太地区传统音乐研讨会上的发言·传统是一条河流·北京：人民音乐出版社，



“我们前面的路还很长、很长”

——武汉《青年作曲家新作交流会》综述

近7年来,我国音乐界涌现出一批青年作曲家。他们在继承中外音乐传统的基础上,以锐意创新的精神,创作了一批个性鲜明、风格新颖的作品。尽管这些作品中的一部分已经在国内外的创作比赛中获奖,有的作品演出后引起了较大的震动,具有一定的社会影响,但由于目前我们演出新作品的机会很少,加之乐谱出版及音响录制方面的限制,这些作品的交流——即使是在专业音乐工作者的范围内,都有许多困难。就连北京、上海、成都、武汉、广州、沈阳、西安等音乐活动比较集中的城市,新作品传播与交流的渠道也不很通畅。这种闭锁或半闭锁式的状态,对青年作曲家的成长和音乐创作的繁荣是不利的。为了突破这种局面,让我国的青年作曲家有一个交流信息、展示成果、切磋技艺、总结经验的机会,武汉音乐学院于1985年12月3~6日举办了《青年作曲家新作交流会》。来自16个省、市、自治区的音乐工作者和音乐艺术院校的师生共130多人参加了会议。其中作为正式代表的青年作曲家29人,他们绝大部分年龄在30岁左右,是近年来音乐创作队伍中崭露头角的一代新人。此外,我国老一辈著名作曲家王震亚、朱践耳作为会议的来宾,与青年同行们亲切地欢聚一堂,为会议增添了光彩。

这次会议的收获主要表现在以下四个方面。

一、促进了青年作曲家新作的交流与传播

会议采取由作者播放录音并同时介绍创作意图的方式,现场交流了31首作品。此外,会议还辑录了新作品磁带14盒,包括谭盾、瞿小松、陈怡、周龙、陈远林、朱世瑞、许舒亚、徐纪星、夏良、韩永、权吉浩、陆培、张千一、杨青、何训田、敖昌群、宋名筑、彭志敏、吴粤北、刘健、杨捷、周晋民、曾理、张大龙、郭洪钧、曹光平、曹家韵、姚盛昌、崔文玉、杨歌阳、王霖新等31位作者近年来创作的67首作

品。与此同时，会议复印了大部分作品的乐谱。这批题材广泛、形式多样、技法创新的作品将以与会者为媒介，迅速传到各地。无疑，这对推进我国音乐创作、作曲教学及理论研究都有实际的意义。

二、在特定环境中促进青年作曲家对创作问题进行更全面、更深入的思考

青年作者们在会议上一方面介绍自己的作品，另一方面又那么集中而广泛地听到同辈人的新作，这种横向的比较和交流激起了作者们更全面、更冷静——因而也就能更客观、更深入地审视（或可叫做“反思”）自己的创作活动。了解别人，同时也意味着认识自己。不少作曲家在这样的总结和回顾中更多发现了自己的不足，伴随着否定自己的过去而对未来提出更高的要求，这是一个深刻的自我完善的过程。因而许多青年作曲家把参加这次会比作创作上的“又一次开窍”，视之为“避免走弯路”、“产生新飞跃”的起点。

三、对一些共同关心的理论问题加深了认识

会议以自由讨论、即席发言的方式对一些理论问题交换了意见。如中国音乐学院杨青指出：在青年人的新作中出现有“新的雷同”现象，一些作品在取材、结构、技法上竟“不谋而合”，挤在一条路上。他响亮地提出：“我们的路应该更宽、更宽。”他还就“民族神韵”问题发表了自己的看法，认为“空灵、淡雅、神秘、虚幻”，讲究生动的线条和具有美感的形式，是我们值得追溯的传统。武汉音乐学院周晋民论证了“风格系统中传统与现代的关系”，他以概括的语言表述了继承民族音乐传统与借鉴西方现代技法对形成中国音乐现代风格的必要性。中央音乐学院陈怡强调了学习民族音乐课和下乡采风、吸取民间音乐营养的重要；她介绍了中央音乐学院青年作曲家群在学习和创作中互相激励、共同提高的成长经历。

应与会代表的热情邀请，作曲家王震亚、朱践耳就青年作曲家的作品及他们的成长发表了许多有益的意见。王震亚提出作品的结构是青年作曲家应注意解决的问题，凡成名传世之作在结构上总是经得起推敲的，应强调作品结构的清晰性和音乐发展的逻辑性。他建议青年作曲家在创作时要重视旋律。他提倡写出特点鲜明的作品，感到现在的作品强烈、泼辣或宁静深远的太少，而中性的东西较多。朱践耳除介绍了几部可供大家借鉴的苏联当代作品外，还谈了扩大艺术视野、加强全面修养

与提高音乐创作水平的密切关系。

四、提出了一些有创见的技法理论

上海音乐学院韩永在讲解他的《小提琴协奏曲》时，向与会代表介绍了他是如何在十二音范围内保持五声音调风格的。这个问题是我国作曲家及理论家多年来一直都在探寻的一个技法问题，韩永通过实际创作，初步总结了一套把五声音阶从横和纵方向扩展到十二音的具体控制方法，在理论和实践的結合上有较强的说服力。武汉音乐学院彭志敏根据音乐与数学在和谐、对称、有序等方面的同一性，利用音乐的音高序列与数学的某种数列相结合而产生的“双重结构力”来全面控制音乐的结构，旨在避免音乐新技法探索中可能出现的盲目性。他向代表们介绍了他用自然数列控制写成的钢琴独奏《夜曲》及用“菲波拉契”数列控制写成的钢琴曲《风景》，引起了许多代表的兴趣。四川音乐学院何训田提出了“任意律”的设想，他认为一切不同频率的音都可作为音乐的材料，应该突破十二音的狭窄范围，解除三种律制（十二平均律、纯律、五度相生律）对音乐表现的限制；他还从生物进化和生命的延续中得到启示，想凭借数学的等值变换方式来达到控制音乐材料的目的。彭志敏及何训田的理论都势必最终导致电子计算机进入音乐创作的领地。

可以说，这是一次回顾与展望、实践与思考交织的，充满开拓创新精神、洋溢青春活力的聚会，这在一定范围内实实在在地起到了交流信息、促进创作的作用，有利于青年作曲家群体的成长与成熟，会议对我国当代音乐创作的影响将随着时间的推移而逐渐显现出来。但是，囿于会议的主要内容是“交流新作”，加之会期短，所以对青年作曲家作品中反映出来的一些理论问题和技术问题（尽管这些问题在交流中已有所触及）未能展开深入的讨论。我感到认识这些问题对当前青年作曲家创作的发展所具有的重要性及紧迫性，因此想把这些问题提出来，以引起同行们的继续思考：

1. 古往今来，音乐就有“阳春白雪”与“下里巴人”之分；在今天，一些文艺理论家对“雅俗共赏”这个曾被视作“艺术极致”的审美标准提出了质疑；同时，我们又积极鼓励艺术上的标新立异、提倡创新与探索精神，赞赏个性鲜明、内涵充实的音乐作品。在这种情况下，我们的青年作曲家还有没有必要自觉要求自己向社会奉献更多精美的、同时又具有广泛社会影响——为本民族更多的社会成员所欣赏、所喜爱的音乐作品？换言之，一方面我们是生活在全民族的文化水平还有待提高的历史时期；另一方面我们的音乐观念和表现技法又在不断变革之中，这是客观现状的差

异。那么我们的音乐创作要不要在艺术的高雅与通俗之间、内容的深刻与易解之间、音响的新奇与耐听之间寻找沟通点?能不能找到沟通点?又怎样才能恰当地把握住这个沟通点?这些问题,每一个严肃的音乐工作者,包括作曲、理论、音乐教育、表演和社会音乐活动家都应该有责任思索,尤其对这批受过系统专业训练、充满创新精神而又更多从事器乐创作的青年作曲家来说,问题似乎显得更突出。但我想说的是,这个问题如果不解决,要想在这代跨越世纪的青年中出现大师级的作曲家,要想通过两三代人的努力创作出在世界各地音乐舞台上盛演不衰的传世之作,造就中国的贝多芬、肖斯塔科维奇、巴托克,恐怕是不可能的。

2. 在世界文化交流愈加密切的今天,对音乐的民族性问题应该如何认识与把握,也值得探讨。在青年作曲家的相当一部分作品中,我们可以觉察到这样一种努力:通过音乐体现中国的传统文化精神,即追求“民族神韵”。那么,“民族神韵”的内涵和表象是什么呢?它是否能以音乐的语言加以规范呢?如果我们认为音乐作品可以而且应该蕴含民族文化精神的话,那么我们就有必要从音乐创作和表现的角度,用历史发展的眼光并结合今天的社会、文化思潮对这个问题进行认识。其目的显然不是要树立一种统一的“民族风格”,恰恰相反,应该突破目前对“民族风格”的偏于狭窄的理解,这种狭窄的理解,正是导致青年作者的部分作品出现“新的雷同”的原因。

3. 不少青年作曲家将 20 世纪以来国外近现代作曲技法与我们的民族音乐特点相结合,写出了一些较优秀的作品;还有一些作曲家更多从继承我们民族的音乐传统出发,开掘传统技法的表现能力,积累了一定的实践经验。但也有部分作品对新技法的运用有失当之处。青年作曲家们普遍要求总结交流正反两方面的经验,希望探究各种创新技法(如磁带合成、特种音律、数列控制及计算机作曲等)在中国作品中的运用前景,甚至希望重新调整新技法与传统技法的关系。可惜我们对这个有助于减少创作盲目性的实质问题也还缺乏深入讨论。

以上这些,当然不是短短两三次讨论就能解决的问题,除了通过会议交流,从理论上加以认识外,更有赖于我们的创作实践作出回答。从这个意义上来说,青年作曲家前面的路确实还很长、很长。

最后还想一提的是,由于组织工作等方面的原因,我们邀请参加会议的青年作曲家人数有限,所代表的面不可能都顾及到。如果这样的活动是由文化部或中国音协组织的话,也许可能吸收更多的音乐同行参加,那么,这对我国音乐创作的影响将会更加广泛。



对我国当前音乐创作情况的两点估计

——1987年1月16日在中央音乐学院座谈会上的发言

我想谈两个问题。

一、近年来我国专业音乐创作的形势是很好的

作为一个理论工作者，我不仅为音乐创作已经取得的成绩欢欣鼓舞，而且对它的发展前景感到乐观。为什么乐观呢？因为在我和许多作曲家的接触交往中，能感受到他们普遍具有强烈的自我调节精神。我非常相信这种产生于艺术实践和社会生活的自我调节精神对创作的健康发展和繁荣所起的巨大作用。

商品经济的发展，受到价值规律的调节与制约，音乐创作的发展是不是也必然受到某种规律或力量的调节与制约呢？我看是的！举例来说，作曲家朱践耳从1982年的《黔岭素描》到1984年的《纳西一奇》，再到1986年的《第一交响曲》，是他在创作上不断地进行自我调节的生动体现。这几部作品，从突破单一调性到不满足于多调性，属于技法上的调节；从描绘风俗民情到深刻反映重大的社会事件，是题材上的调节。正是这种可贵的调节，直接促进了创作的发展和作品的完善。几天前听了中年作曲家王西麟写于1985年的交响音诗二首——《动》、《吟》，明显地感到比他1983年写的交响组曲《太行山印象》在表现上又进了一步。听完作品后，在电话交谈中，他谈了他的许多想法和追求，充满着自我调节精神。中老年作曲家如此，青年作曲家亦然。1985年4月谭盾民乐新作音乐会风格独特，影响较大。一个月后，瞿小松、朱世瑞、陈怡、周龙等共同举行民乐新作音乐会，显然，听众对这场音乐会的反映就不如前场那么轰动和强烈了，原因是这其中的一部分作品的题材、体裁、形式、风格上撞车，露出雷同的苗头。于是，他们中的一些人就决心“下次不这么写了”。又过了几个月，在1985年12月武汉的青年作曲家新作交流会上，更多的青年作曲家正视了探索性作品中存在新的雷同现象，并从题材的选择、意境的追求、技法的运用等方面剖析了产生雷同的原因，期望自己力戒。我看，这就是作曲家的自

我调节。

上月初，许舒亚从上海来京举行交响作品音乐会，音协创委会和《人民音乐》编辑部召集了座谈会。会上不少人对这场音乐会成功的地方作了热情的肯定，同时也对其中个别作品音乐不够充实，缺少感人的力量提出了意见。当时我有点顾虑，怕意见尖锐了作曲家难以接受。与我的担心相反，参加座谈会的叶小钢作了一个很好的发言，他首先叙述了那一两天在电视上看到全国民间音乐舞蹈比赛实况后的激动心情，将自己以及同辈青年作曲家的一些创作与这些生动、丰富的民间艺术相比，便显得苍白，好似没有肉的螃蟹，所差的正是那种质朴感人的东西。他认为，失掉了艺术魅力的作品，虽苦心经营，不过雕虫小技的玩弄罢了。他提出青年作曲家应有“危机感”。我觉得他的发言有代表性，这种反思，就是作曲家的自我调节。记得《中国音乐学》杂志曾就1985年4月谭盾民乐作品音乐会发表了一篇题为《一石激起千层浪》的文章，把这场音乐会的不同社会反映和所掀动的思想波澜从一个座谈会的角度作了客观的报道，说明这场音乐会在当时有很大影响。从1985年11月到现在，青年作曲家的个人作品音乐会接二连三地在北京举行，中国当代乐坛波潮涌动，十分活跃。在这种时候，如果哪位作曲家还只是沿袭前行者的足迹，仍然从同一个方位抛出相同的分量、相近大小的“石头”，那么他就别想激起什么“千层浪”了。这其中的道理是不难领悟到的。近来，几位打算在新的一年里举行个人作品音乐会的作曲家已经本着这种认识在审视自己即将拿出来的作品，力图别开生面。这是在艺术作品的互相比较中作曲家所产生的自我调节。

这种自我调节的原动力来自于何处呢？除了作曲家对真善美不倦追求的艺术天性外，我看根本之点来自于作曲家崇高的社会责任感。有了社会责任感，才会倾听人民的声音，尊重人民的审美心理，才有向社会奉献精美作品的自觉。我所乐观的是，与我交往的老中青作曲家，都不同程度地具有这种社会责任感。是否可以说，在我们今天这个社会里，大凡称得上严肃音乐家的人，都应该是具有社会责任感在艺术家。当然，这种责任感在音乐创作过程中的表露或曲或直、或隐或现，因人因时因作品形式而异，不能作简单化的理解。我主张作曲家和理论家建立同志式的平等关系和朋友式的亲密关系，互相谈心、共同探讨艺术问题，不要弄成交通警察和汽车司机的关系。为要做到这一点，就得重视社会责任感的存在，这是音乐家之间以及音乐家和广大听众之间具有共同语言的基础。同样，在展望我国当代音乐创作发展之路时，要将我国作曲家源于社会责任感的自我调节功能充分估计进去，才能作出科学的推断。

二、我们现在谈得很多的所谓“新潮”作品， 绝不等于西方“极端现代派”的那些东西

“新潮”这个概念，是去年我发表在《中国音乐学》上的一篇文章（《我国音乐创作“新潮”纵观》）里提出来的，这是指近年来我国作曲家在音乐思维和表现技法上有所突破和创新的作品。构成“新潮”音乐作品的特征包括三个方面：1. 对原来相对单一的音乐观念（主要是狭隘的功利主义观点和机械反映论）的部分突破。2. 对国外近现代作曲技法融汇性的吸收与运用。3. 对民族精神在新的层次上的探索与追求。三中全会以来，我国音乐创作蓬勃发展，这一类作品也日益增多，所罗列的新潮作品包括我国老中青三代人的创造。较老一辈的作曲家，举了罗忠镕、朱践耳、陈铭志的作品为代表。中年作曲家很多，如刘念劬、刘敦南、奚其明、徐景新、金复载、林华、陆在易、陈钢、钟信明、王西麟、汪立三、施万春、石夫、田丰、黄虎威、高为杰、饶余燕、朱广庆、吴大明、秦咏诚、雷雨声、张守明、杨庶正、宗江、李延林等一大批人，现在不可能数得很全。在新潮这个行列里，他们是风格稳健、趋于成熟的作曲家。青年作曲家大家都很熟悉，文章分别就北京群体、上海群体以及四川、武汉、西安、东北以及在国外留学的一些作曲家作了叙述。我觉得，如果把新潮的概念仅局限在少数几个青年作曲家的圈子是不全面的。一事物，从外部粗略地看，可能呈一体状；但其内部往往又可分出不同的层次，我们自然不能把其中的一个层次看成事物的全体。

上面谈的是新潮作曲家的成分，下面讲讲作品。之所以说我国的新潮音乐作品不等于西方“极端现代派”的那些东西，这是有根据的。迄今为止，我国公开发表或在不同场合演奏、交流的新潮作品，无一不是作曲家们严肃探索的产物。这里，我想举两个作品为例，这两个作品可以算新潮作品中在背离传统方面走得较远的。一首是葛甘孺创作于1983年4月的无伴奏大提琴独奏《遗风》。在西洋乐器中如何体现我国民族文化的特点，是一个值得研究的问题，作者认为并非脱离了五声音阶就不能表现这种特点，而通过特定音质的强调、细微的音高变化和散板风格的节奏等手段，也可以从另外的角度表达出民族特点。于是，为了音响表现的需要，作品将大提琴定低八度，改为四度定弦法，以增大共鸣，丰富颤音；又将民族乐器的滑音、扫弦、轮奏、锣鼓声与对大自然音响和电子琴音响的模拟交混在一起，等等，通过这些手段使大提琴获取了新的音响。作者试图以此体现我国古诗中“山雨欲来”、“黑云压城”、“水光潋滟”、“山色空蒙”等形象和意境。这首主要采用非常规演奏法创作出来的作品，展现了作者丰富的艺术想象，在一定范围内引起了人们的兴趣，并

得到大提琴演奏者的热心支持，上海歌舞团的黄苏不仅把它列为自己音乐会的曲目，而且还写成欣赏资料，向听众推荐和介绍。听这首作品，也许会因为其音响的怪异而接受不了，但是作者的艺术追求我们多少总能揣摩到，因为作品的标题就是希望听众带着“拾遗”的精神来玩味民族的古风，用意很明白，可见作者的创作态度是严肃的，是有所追求的。只要有了这种积极的态度和严肃的追求，就该允许作曲家在风格、技法上进行探索，即使一时探索不成功，我们也不能将它与西方“极端现代派”音乐中一些空虚、无聊的东西划等号。

另一件作品是彭志敏 1985 年创作的钢琴独奏《数》，包括两个乐章：《夜曲》与《菲波拉齐风景系列》，这是一个按照数理逻辑来作曲的典型例子，乐曲的组织（音高、节拍、结构等）各由一个数学公式控制，应该说，这种创作方式是极端理性化的。作者采用这种作曲法的动机是想探索音乐与数学在本质上的联系，想通过合乎逻辑的音响运动来强化作品内部的结构力，使作品组织得有机、有序、有理，从而达到另一种意义的和谐与完美。在这首高度理性化的作品里，为了让听众同时也得到艺术上的愉悦，作者有意加强音乐的形象性，并为“风景系列”的每一个结构段落缀上小标题，如“风景”、“牧歌”、“钟”、“间奏”、“舞蹈”、“黄金分割”、“竖琴”、“鼓”等，以引导听众欣赏，足可见作者用心之良苦。这两部在我看来是新潮音乐中走得较远的作品，尚且如此，其他作品也就不难认识和理解了。

从使用的技法上看，一提“新潮”，人们往往容易与无调性的十二音作曲法联系起来。其实，我国近几年的新作品完全用十二音序列写成的并不多，它们或多或少都经过了“改造”，常见的是局部运用或自由运用，并以不同方式揉进调性因素。对此，一些作曲家称之为“十二音的民族化”。如许舒亚《小提琴协奏曲》的副部主题是一个十二音序列，而和声配置是五声性的；罗忠镕的《涉江采芙蓉》，序列内部即含有明显的五声性音调；周晋民的《扬歌与山鼓》，把十二音分成四个三音组，体现了湖北民歌“三声腔”的特征；陈铭志的《钢琴小品八首》，在用同一序列塑造不同音乐形象方面作了尝试。至于其他用十二音方法写成的声乐作品和有标题的器乐作品，表现目的是清楚的，人们就有可能接受。基于上述这些认识，我认为不能将我我国探索性的新潮作品与西方“极端现代派”的东西等同看待。

对音乐作品进行准确的评价是件很难的工作，这是由音乐艺术的特殊性决定的。音乐是什么？作品的“内容”是什么？作品所体现的“民族风格”又是什么？用什么作标准？诸如此类的问题是音乐家们一直争论不休的。去年我曾参加过两次音乐理论方面的会议，一次是 8 月份的“兴城会议”，另一次是不久前在密云举办的“读书研讨会”，两次会议对这些重大的音乐美学问题都有涉及，但都没有结论。人们冥思苦

索，想从美学、心理学、脑科学的结合中找出一个适用于一切音乐作品的“元标准”，结果发觉要实现这种努力并不那么简单，即使不说这是一种徒劳，也可以说这是人类当前的认识水平还无力达到的。对音乐作品优秀、平庸、低下的判别和对风格的理解绝不可能像测定百米赛跑的速度、举重的重量、跳高的尺度那样一下子就那么客观公允、无可争议。音乐作品是人的精神创造，是人对声音材料有意识的组织；人的创造是无限的，人的认识和所处的社会环境又千差万别，我们当然不能指望用一种简单划一的标准去框衡音乐。正由于如此，人们对音乐作品——尤其是对未经时间和社会筛选过的当代音乐作品进行评价时，往往出现极大的反差。比如对 20 多天前北京音乐厅举行的青年作曲家民乐作品音乐会就有绝然不同的评价，今天我们在这里探讨中国当代音乐创作之路该如何走，同时回顾了近几年音乐创作的现状，也可能有各种不同的见解，这是正常现象，但这绝不是无标准可循。只要我们既尊重音乐艺术规律，又怀有社会责任感，就可能对作品和对创作道路提出接近中肯的意见。这么一说似乎又回到了前面的话题，我觉得，我们在相信和希望作曲家具有自我调节精神的同时，首先得要求理论家和教师具有更强烈、更鲜明的社会责任感，要通过自己的工作造成社会舆论去影响作曲家，加速他们的自我调节，并使这种调节顺着时代发展和社会进步的方向运转，这一点我认为有强调的必要。

刚才一些同行说前一段我们对青年作曲家注意得比较多，我想这是由于他们近年来创作比较活跃，又具有冲击力量，所以引人注目。不过我们的视野的确应该更宽些。举例来说，同是个人作品音乐会，去年中年作曲家李序也举行了，在一台音乐会中演奏了他的第一到第四交响乐，这种艰苦的努力和突出的成绩在我国还不多见，但音乐会后理论界几乎没什么反响。高胡协奏曲《云周西纪事》，作曲者为了求得支持，写信给陈昊苏副市长，告诉他演播时间，请他收听，说明作曲家需要知音。王西麟也说：“中年作曲家并不是在睡大觉，更不是死光了！”这说明对他们注意不够。不久前全国第五次音乐作品评奖揭晓，中年作曲家获奖的占了很大比例，确实令人欣慰！

最后说几句题外话，现在作曲家要举行一场新作品音乐会太难，动用乐队费用太高。1985 年 11 月谭盾音乐会花费四千元，一个月后叶小纲音乐会是一万元，一年后舒舍亚音乐会涨到一万元！其中很大一部分是给乐团的报酬。作为国家的一个艺术团体，演奏新作品时要价应该合理，不应过高，发展中国的交响音乐是大家共同的事业，作曲家与演奏家“本是同根生”，那么“相煎太急”有何益呢？



评谭盾《第一弦乐四重奏：风·雅·颂》

谭盾的《第一弦乐四重奏：风·雅·颂》在 1983 年国际韦伯室内乐作曲比赛中获得第二名。这个成绩是令人高兴的。

本文拟从三个方面对这部作品进行解剖。

一、《风·雅·颂》的结构

(一) 结构的总体布局

第一乐章（风）：奏鸣曲式原则；

第二乐章（雅）三部曲式、抒情慢板；

第三乐章（颂）：用变奏手法作成的快板终曲。

这是遵循传统奏鸣套曲结构原则所作的安排。

(二) 各乐章的结构图式

《风》： 1~28 小节

29~62 小节

63~84 小节

85~101 小节

101~117 小节

118~162 小节

162~193 小节

194~结束

引子

主 部

连接部

副部

结束部

展开部

再现部（主部）

尾声（副部材料与引子材料叠置）

} 呈示部

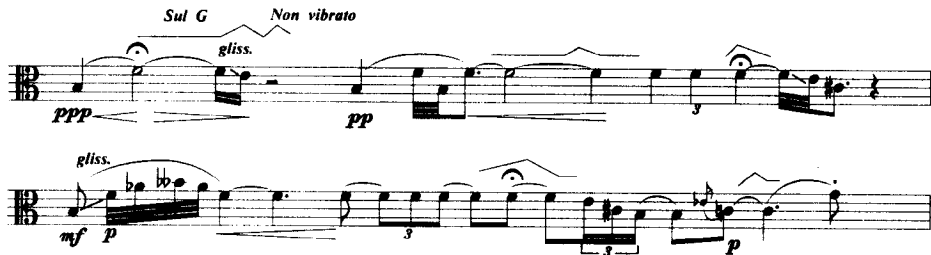
《雅》: 1~8 小节	引子
9~24 小节	第一部分 (A)
25~81 小节	第二部分 (B)
82~89 小节	再现部分 (A)
89~结束	尾声
《颂》: 1~15 小节	主题
16~31 小节	变奏 1
32~53 小节	变奏 2
54~74 小节	变奏 3
75~96 小节	变奏 4
96~110 小节	过渡段落
111~118 小节	变奏 5
119~126 小节	变奏 6
127~145 小节	变奏 7
146~173 小节	变奏 8
173~194 小节	变奏 9
195~结束	结尾部

(三) 各乐章所使用的音乐材料

《风》用了三个主题材料

1. 引子旋律，散板，节奏自由，富有古老的歌谣风格，在中提琴上首先陈述：

例1



2. 奏鸣曲主部主题，由两个乐句组成，用慢起而逐渐加快的速度奏出：

例2



3. 副部主题，优美的歌唱旋律，气息悠长：

例3



《雅》也用了三个主题材料

1. A 段旋律，用十二音序列作成：

例4



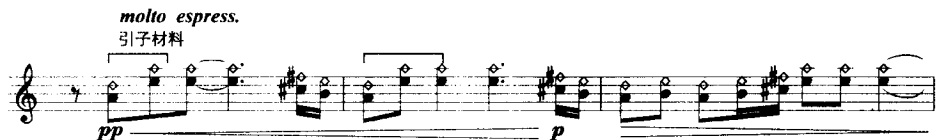
2. B 段旋律，用古琴曲《梅花三弄》的引子材料作成：

例5



3. 尾句旋律, 用《梅花三弄》的主题(引子的材料, 是用此主题的纯五度音程的对位写成)材料作成。

例6



《颂》只用了—个“新”的音乐材料——即变奏曲主题, 但主题材料是前二个乐章的归纳。

例7



二、从音乐材料的处理上,

看《风·雅·颂》对欧洲室内乐特点的借鉴

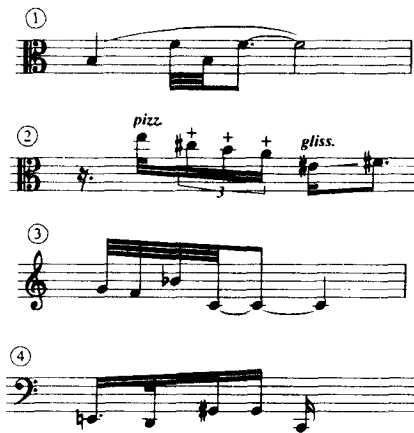
室内乐于17世纪初发源于欧洲, 所包括的形式十分多样, 弦乐四重奏是其中最重要的形式之一。通观欧洲音乐史, 绝大多数有代表性的作曲家都曾写过弦乐四重

奏。继海顿和莫扎特之后，贝多芬在这个领域占有重要的位置，他的四重奏，尤其是晚期作品，达到了很高的艺术水平。在他之后约 100 年左右的时间里，匈牙利作曲家巴托克以他精湛的 6 首四重奏，丰富了室内乐艺术的宝库。这些作品，给当代作曲家们带来了广泛而深刻的影响。诚然，要用几句话来概括欧洲弦乐四重奏的写作特点是很难的，不过，巴托克曾经说过：“在弦乐四重奏中，我力主高度的集中。”^①这一论点，我觉得对于弦乐四重奏的写作具有普遍的指导意义。

音乐作品的“集中”，主要是指音乐材料之间的有机联系和内部的协调统一。《风·雅·颂》在这方面可以说是做得十分出色的，这体现在：

1. 第一乐章的引子就已经把一、二、三乐章主要的音乐材料作了预示，这些有特性的音调如下：

例8



第一、三乐章“主导音程”。

第二乐章中段的织体材料；
第三乐章主题的核心音调。

第一乐章主题的“主导动机”。

由第一乐章主导动机衍化出来的，用于第三乐章主题背景上并供变奏用的“特性因素”。

第二乐章的音乐材料则与第一乐章歌唱性的副部有着内在的联系：

例9



① 艾尔诺·兰德卫·巴托克音乐的二元性与综合性·马国华译·论巴托克的音乐创作·北京：人民音乐出版社，1986·20

2. 在每个乐章内部，不同主题之间又存在着统一的因素，如第一乐章主部主题与副部主题之间：

例10



第二乐章 A 段主题与 B 段主题之间：

例11



第三乐章是变奏曲式，其内部材料的统一更自不待言。有趣的是，当整个作品行将结束时，即从变奏 5 至变奏 9，作者有意地把第一乐章主部主题的核心材料加了进来，与第三乐章的主题交织在一起进行变奏。到结尾部时，又在以上两个主题的基础上引进了第一乐章副部主题。于是，整个作品在三个主题高度集中的状态下结束。

3. 巧妙地应用了“主导音程”的结构布局，仅由两个音的连续产生的音程在表情上有很大的局限，但在一定程度上却能反映音调的特性。作者从音调的民族特点出发，选取了减五度、纯五度、小七度三种音程在乐曲中贯串使用，形成了“主导音程”。这三种音程在乐曲中的布局如下：

第一乐章	第二乐章	第三乐章
减五度	纯五度	减五度
小七度		

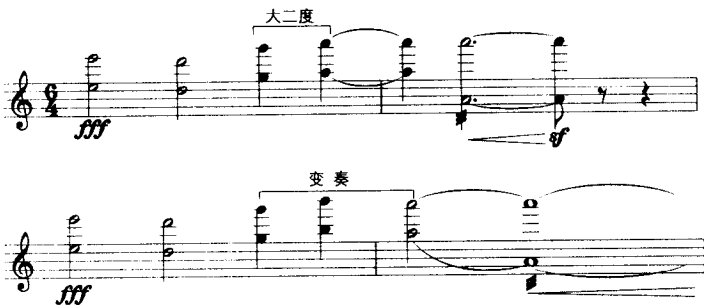
整个作品以减五度开始，减五度结束，在一、三乐章中减五度音程居突出的地位。惟独第二乐章，以纯五度贯穿始终，处处避免减五度。而小七度音程是第一乐章主部主题的特征音调（见例 12），在整个作品中的运用是随处可见的，全曲的高潮（第三乐章变奏 6）便由这个下行的小七度转位为上方大二度音调构成：

例12

第一乐章主题音调:



第三乐章高潮旋律:



这精彩的一笔，足可窥见作者之匠心。

4. 对同一音乐材料作不同的变形处理，以充分挖掘音乐主题在塑造音乐形象上的各种可能性。下面仅以第一乐章主部主题为例，列举其在作品中的一些变化形态：

例13

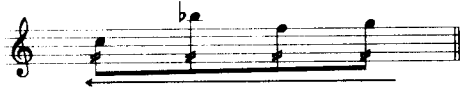
移位



装饰



逆行



节奏、节拍、音程变形



快的段落就容易使人想到在欢度传统的民族节日（如春节、端午节、中秋节）时的情趣，整个乐章的音乐既有回顾往事之意，又有展望未来之情。总之，这个作品并未拘泥于诗经中《风》、《雅》、《颂》所含指的内容，绝非仅仅表现古人。现在的标题只是给听众提供一个欣赏和理解作品的线索。从这个意义上来说，《风·雅·颂》是一首有标题的无标题音乐。其音乐内容既描绘了中国式的古典美，又表现了当代人的思考，把含蓄、节制与文明、开化融为一体，表达了作者对我们民族精神的赞颂。这种取材的角度和表现方法，与我国艺术理论中“象外之旨”、“音外之意”的表情达意的传统及中国传统器乐曲标题的“标意性”是一脉相承的。

（二）旋律

首先值得一提的是第一乐章引子旋律（见例1），一开始的减五度音程，特点十分突出，与我们在中国作品中通常看到那种平和的五声音调迥然不同。这种以减五度为骨干的旋律并不是作者的杜撰，而是有民间音调依据的。1980年作者曾去过广西深入生活，在少数民族聚居的大瑶山瑶族自治县（金秀县）采集到一首花兰瑶古老的民歌，叫做《开天辟地》，它的开头是这样的：

例15 《开天辟地》

广西金秀瑶族古歌



将这段曲调与《风·雅·颂》引子的旋律相比，它们的关系便可一目了然。

这首原始的民歌不仅标题与作者追溯古风的写作构思相吻合，而且曲调的吟诵性很强，适合表现一种叙事的风格，经过作者加工，特别是把曲调处理成一起一落、再起再落、三起三落的句式，这就把语言道白声调、语气细致入微地刻画出来了。

应该说，这种依循民间传统而又不因袭一般旋律格式的作法，不仅别具一格，而且也富于民族特色。

其次，我们再看看作者用西方近现代作曲技术所写作的旋律是如何民族化的。

第二乐章A段的主题是一个有调性的十二音序列（见例4），每两个相邻音之间完全避免了五声音调外的小二、大七度和增四减五度音程，十二个音可以分为三个音组，1~4音为第一组，是C宫系统的五声曲调；4~8音为第二组，是E宫系统的五声曲调；9~12音为第三组，是 $\flat$ E宫系统的五声曲调。于是，这个五声多调式的横向综合体便有别于西方作曲家笔下的十二音音乐了。此外，作者还将我国古琴曲

《梅花三弄》与《幽兰》的曲调揉在这个序列中：

例16 (A)

例16 (A)展示了《雅》A段主题与《梅花三弄》旋律的结合。乐谱包含三个系统，每个系统都有小提琴（Vl.）和大提琴（Va.）的声部。第一个系统上方标有①、②、③，分别指向《雅》主题的不同乐句。第二个系统下方标有《幽兰》开始句旋律。第三个系统展示了《幽兰》旋律的进一步展开。

另外，原在第一乐章主部主题中引用的《幽兰》音调，在第二乐章的后部分中，得到充分的强调和展开：

例 16 (B)

例16 (B)展示了《幽兰》尾部音调及其在《风》B段中的发展。乐谱包含三个系统，每个系统都有小提琴（Vl.）和大提琴（Va.）的声部。第一个系统上方标有《风》主部主题（第7小节）。第二个系统下方标有《幽兰》尾部音调。第三个系统上方标有《雅》B段（第47小节）。

自古以来，人们都以冬雪梅花和深山幽兰的高尚品格与我们中华民族的精神相比照，不少咏物言志的文艺作品也以梅花和兰草为题。《梅花三弄》与《幽兰》谱是我国古琴文献中的代表作，流传至今，已有一千多年的历史了，《风·雅·颂》中引用了这两首古琴曲调，并巧妙地与十二音序列结合在一起，这种中西合璧、寓意深

远的做法是很有创造性的。

与此相近似的是，在调性相当开展的多声结构中，作者十分注意保持旋律片断的民族特点，哪怕是在以减五度为“主导音程”的一、三乐章里，都尽量使五声性的旋律流露出来：

例17

第一乐章：



第三乐章：



(三) 结构

在我国传统的造型艺术中，均衡与对称是结构布局的一条重要原则，这在《风·雅·颂》中也有所体现。如以第二乐章《雅》为“中轴”，在主题材料的呼应和主导音程的安排上使一、三乐章呈对称状态。又如第三乐章在变奏曲的主题陈述之后，立即接以一个大提琴独奏的“尾句”，引入第一变奏。当九个变奏完了以后，又用这段音乐材料作为尾声的“引句”，构成了第三乐章内部的均衡。如图：

主题、“尾句”：九个变奏：“引句”、结尾部

此外，在曲式结构上，《风·雅·颂》还运用了我国古琴曲的一些作曲手法。如一般古琴曲的开始，大都有一段节拍自由、速度徐缓的散板，先把乐曲中一些具有特征的音型和曲调在这里片断出现，琴家称之为“散起”。《风·雅·颂》第一、二乐章就使用了这种“散起”的手法。第一乐章引子之后的奏鸣曲快板主题，也没有按照欧洲传统的那种一开始就以固定速度呈示的做法，而是吸取我国戏曲音乐和器乐曲中由慢而快逐渐“入调”的陈述方式。与之相对称的是第三乐章结尾部之前，音乐达到高潮后，作者又逐渐把速度“撤”下来引出结尾部后，一、二小提琴声部柔美地唱出了第一乐章副部主题，音乐趋向平和，但作者突然以 *Allegro vivace* 速度，使第三乐章动力性的音乐又“复起”，经历这番曲折，最后才以渐宽广的音乐作为结束。

类似这样的安排，在以古琴曲调为主题的第二乐章中表现得更为充分。古琴曲结构中的“散起”、“入调”、“入慢”、“复起”、“尾声”等形式，是以我们民族传统的心理习惯和审美要求为依据，积累了世代代人们的智慧，经历了千百年的时间考验，在长期的艺术实践中逐渐形成的。《风·雅·颂》的作者将这些民族的结构形式融贯于欧洲的奏鸣曲式、三部曲式和变奏曲式之中，这种努力值得赞赏。

(四) 和声

为了表现风格上的需要，《风·雅·颂》截然摒除了欧洲传统和声以三度叠置为主的和弦结构形式，把和声思维从大、小调和声的功能体系中解脱出来，代之以一些新的和声方法。这些方法可归纳如下：

1. 突出旋律线条在多声织体中的地位，化横为纵，即把旋律因素纵合为和声音响。

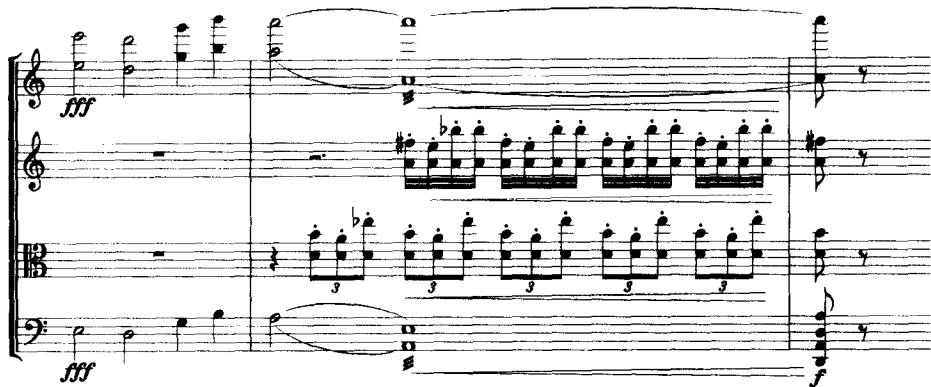
下例选自第三乐章，四个声部分别在相隔纯四度的距离上用不同节奏演奏第一乐章主部主题，“编织”成了一幅和声音响的“图画”。有趣的是，这种四度叠置的关系也是由这个主题“化”出来的（如图）：

例18

The musical score for Example 18 is presented in two systems. The top system shows the '主题旋律' (Theme Melody) on a single staff, with notes connected by dashed lines to show their vertical alignment in the four-part setting below. The notes are G4, A4, Bb4, and C5. The label '按四度排列' (Arranged in fourths) is placed above the right side of the melody. The bottom system shows the four-part setting for two staves (treble and bass clef). Each staff contains two parts, creating a total of four voices. The parts are written in parallel motion, maintaining the pure fourth intervals between adjacent parts. The notation includes various dynamics such as *fp*, *p*, *cresc.*, *mp*, and *f*, as well as articulation marks like accents and slurs. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 3/4.

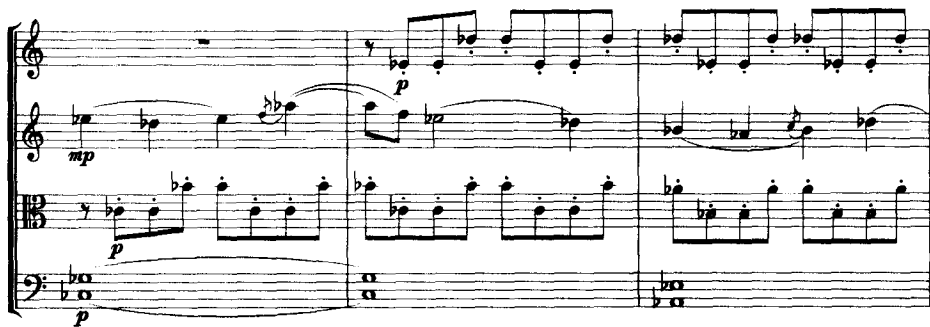
下例第二小提琴与中提琴演奏的和声声部取材于第三乐章主题因素，在不同节奏型上按纯五度叠置，加上两个空弦音而成：

例19



例20是第一乐章副部主题的呈示,大提琴奏空五度长音,第一小提琴与中提琴分别用主题因素中的七度音程作成和声声部。

例20



减五度是一、三乐章的“主导音程”,在这两个乐章的多声结构中占有突出的地位,例21就是用三个声部的增四减五度作和声背景的。

例21



纯五度是第二乐章的“主导音程”，所以用它构成该乐章和声音响的主要材料：

例22



这种“以横生纵”的和声手法，对我们习惯于旋律思维的东方民族来说，是较容易接受的。

2. 从音响的紧张度出发考虑和弦的结构。

这本是近现代和声中和弦结构的基本方法之一，它把音响的紧张度与和声的表情功能结合在一起，使脱离了大小调功能体系的多声组织有所规范。在《风·雅·颂》的第一、三乐章中，音乐的动力性较强，所以更多地运用了包含不协和音程的和弦；而第二乐章音响淡雅，所以纵向结合中的不协和音程极少。此外，在乐曲的各个部分，还用这种方法来造成音乐力度的变化。例23利用依次进入的声部，构成小二度音程的叠置，配合渐强的力度，成功地表达了音乐情绪的增长。

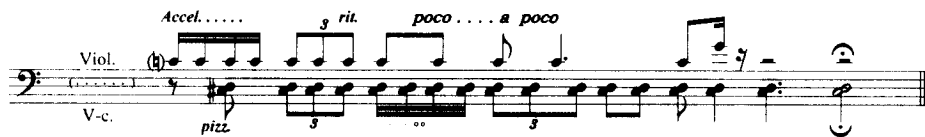
例23



3. 以某些特殊的民族乐器音响为依据，寻求相应的音响组合。

我国的打击乐器，从节奏到音色都十分独特，《风·雅·颂》中不少片断应用了新的和声组合来模仿它们的音响，取得了很好的效果。例24用小二度加上减八度用“散奏”的方式模仿鼓声：

例24



例 25 用包含小二度和三全音的和弦结构, 配合特性节奏, 构成了打击乐似的音响:

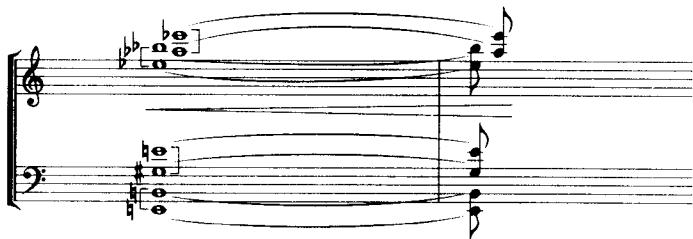
例25



4. 对传统和声材料进行复合性的处理。

《风·雅·颂》中极少运用传统和声中的自然三和弦, 偶尔出现, 大都为复合和弦的形式。如例 26, 低音区是一个 E 音上的大三和弦, 上方却是一个以 $\flat E$ 为中心的四、五度叠置和弦, 大大地改变了传统和声的音响性质:

例26



值得指出的是, 尽管作品中采取了以上各种非传统的和声处理手法和无调号的记谱方式, 但这并不意味着《风·雅·颂》是一部放弃调性的音乐作品。反之, 每

个乐章和每个大的结构段落调性都十分明确。首先，作为这部作品主要表情因素的旋律就都“活动”于特定的调域之中；其次，还以旋律作变调处理时的四、五度展开和主题再现前的和声准备及再现时的原调相随等方式来维系传统的调性逻辑，这与作品在和声方法民族化方面所作的努力是相互关联的。

(五) 音色

这首四重奏的音色相当丰富，各种织体的变化使人仿佛觉得是一个加了若干特殊的民族乐器和打击乐器的乐队在演奏。其中我们可以从快速拨弦奏出的下行五声音调中听出箏和古琴的声音；小提琴在 D 弦上用人工泛音奏出的《梅花三弄》的曲调近似恬淡的箫声，而 A 弦上的泛音旋律又与古琴的泛音奏法类同，当这种泛音旋律的下方“贴”上一层加强音器的大提琴音色时，却又有如幽雅的“琴箫合奏”了。尤其是作者将我国古琴指法中的“吟、揉、绰、注”，琵琶中的“滚、拂、划、扫”和二胡、板胡中的“滑指”等特殊的演奏法创造性地移植到弦乐四重奏中，这就更加丰富了作品的音色，使作品具有一种东方的风韵。无怪《风·雅·颂》1983年5月27日在德累斯顿布洛克大厦音乐厅演出后，国际评委主席克勒教授说：这“使得观众们为能欣赏到独特的中国风格和中国乐器的演奏手法而大开眼界”。

以上分析了《风·雅·颂》在民族化方面所作的努力，这些努力尽管还处于探索之中，但却是可贵的。我们期待作者在继续探索中前进，在不断前进中成熟，为写出更多表现我们民族精神与生活风貌的音乐作品而始终不渝。



朱践耳管弦乐近作研究

1957~1958年,践耳完成了他的第一部独立的管弦乐作品——《节日序曲》,在庆祝建国十周年的欢乐日子里,这部作品在国内外同时首演,获得了极大的成功。接着,他相继写作了交响诗《祖国颂》(1958~1959年)、交响曲——大合唱《英雄的诗篇》(1959~1960年),这些作品,显示了践耳在交响音乐创作领域内取得的成绩。但60年代以后,由于众所周知的政治原因,迫使作曲家在这块艺术土地上“停耕”了整整20年。近年来,践耳焕发了艺术青春,他在谱写其他艺术形式的音乐作品的同时,恢复了交响音乐的创作,以精益求精、锲而不舍的精神,连续完成了以下四部作品:

1. 《交响幻想曲——纪念为真理而献身的勇士》(以下简称《幻想》)

1980年创作,同年《上海之春》首演,1981年获全国第一届交响音乐创作评奖活动的优秀奖。1985年5月被列入第二届国际音乐节曲目在莫斯科公演。

2. 交响组曲《黔岭素描》(以下简称《黔岭》)

1982年创作,同年《上海之春》首演。1983年10月由斯德哥尔摩广播交响乐团在瑞典演奏。

3. 组曲《蝴蝶泉——二胡与管弦乐队》(以下简称《蝴蝶》)

与二胡演奏家、作曲家张锐合作于1983年,次年11月在上海公演。

4. 音诗《纳西一奇》(以下简称《纳西》)

1984年创作,同年《上海之春》首演。

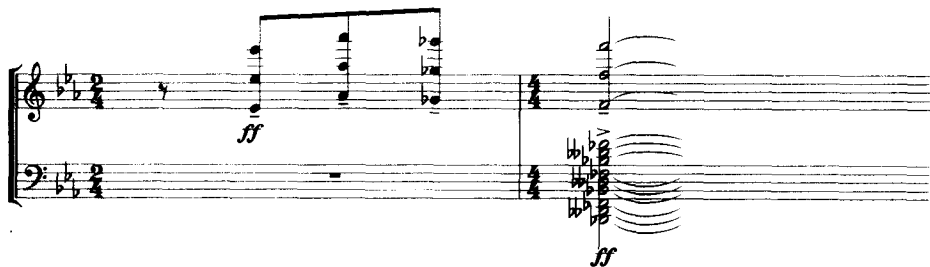
这四部作品,践耳运用交响音乐的画笔,以宏大而细腻的笔触,表达了他对社会现实的思考,并描绘了祖国秀丽的山川,叙述了传奇的民间故事,再现了少数民族的风情,刻画了各不相同的人物形象。本文即以这四部作品为研究对象,拟从作品的风格、技法和创作思想方面探究践耳近作的艺术特征。

一、准确地把握并艺术地表现民族精神

民族精神是在特定的历史时期内，一个民族的社会形态与心理素质的集中概括，也包含该民族审美心理和艺术特征的升华。因此这个问题我们可以从践耳作品的思想内容及艺术形式两方面来分析认识。

践耳近作的题材，具有坚实的生活基础和典型的社会意义，从而能展现时代的面貌及与之关联的民族精神。如在《幻想》中，作为全曲贯穿因素之一的引子主题，吸取了京剧中“黑头”唱腔的西皮倒板音调，有如呐喊般的强烈：

例1



它表现了“文革”中为真理而献身的勇士代表张志新冲破万马齐喑的沉闷，向“四人帮”发出“谁之罪”的控诉，也表达了包括作曲家在内的亿万人民群众对“四人帮”倒行逆施的惊愕、愤慨与责问，这是人民的心声，是时代的强音。

这部作品的主部主题为自然的六声商调式，结构方整，具有浓郁的民歌风格，旋律优美动人，使人感到平易而亲切，仿佛作品的主人公就是生活在我们身边的一个普通人。呈示部一开始，用双簧管独奏，表现了勇士忧国忧民的沉思，且显露出一丝“孤独感”，这就恰当地表达了主人公在那特定的历史时期中是少数几个最早的觉悟者之一。

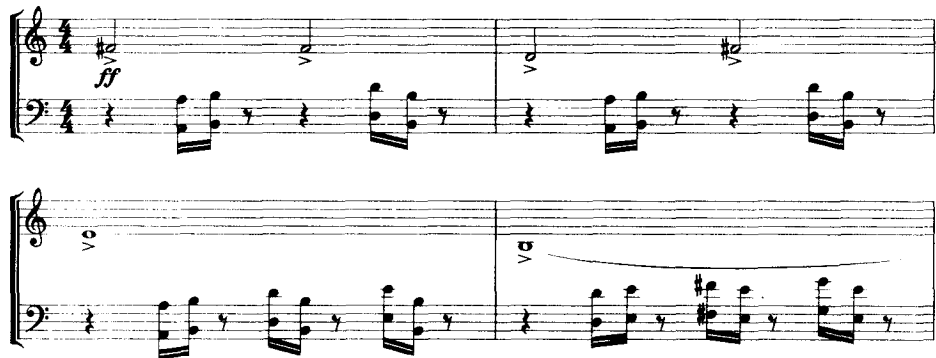
例2



经过一段不长的展开后，这个主题交由弦乐群及木管演奏，音区、音色、力度、

调性皆有所发展,表现了在勇士的感召下,有更多的人觉悟起来,所思考的问题更深入,情绪也更为激动。在展开部中,这个主题由四支圆号和第一长号以拉宽的节奏作同度齐奏,有如勇士在斗争中挺身而出,表现了大无畏的英雄气概:

例3



到了再现部,这一主题由独奏小提琴在高音区演奏,衬以弦乐和竖琴相结合的色彩性和声,音响清澈纯净,表现了勇士牺牲后精神永存,留在人们心灵中的形象永远是那样高洁、神圣,这是任何暴力也不能征服和扼杀的(见例25)。接着,主题由强烈的乐队全奏,并把和声处理为明朗的 $\flat E$ 宫调式,表达了人们对英雄敬仰和歌颂之情。这一切,是对经历了十年浩劫的中华民族精神的集中与概括。

《黔岭》不仅选取了黔东南苗侗人民最富于民族特色的风俗画面,刻画了历经沧桑而神情深沉的苗族吹直箫老人的肖像,而且通过这些场景和形象的描绘,让听众能感觉到时代脉搏的跳动。如第一乐章《赛芦笙》,三个演奏不同主题的“芦笙队”在一起吹响,音乐是那样的红火热烈,充分表现了苗侗人民生活的欢乐和喜悦。虽然“赛芦笙”是当地少数民族传统的文化活动,但是在“文革”十年,芦笙却被当作“四旧”遭到收缴或销毁,“文革”结束后,如果不是党的农村经济政策发展了生产,改变了少数民族地区贫穷落后的面貌,也不会有如此热闹的芦笙盛会。正是这种欢乐而又令人振奋的音乐形象,表现了今天苗侗人民精神世界的一个主要侧面。爱情歌曲也是“文革”中的一个禁区,作者把第三乐章写成《月夜情歌》,就是今天农村幸福生活的反映。

《蝴蝶》写的是一对坚贞的白族恋人,为反抗封建统治者的暴虐而投潭自尽、最后双双化作蝴蝶的故事。作者不拘泥于情节的叙述,却着力刻画了白族人民追求自由、不畏强暴、勇于反抗旧势力的民族精神。如第三乐章《泥鳅调》,取材于同名“大本曲”,原歌词借喻于泥鳅临死的反抗——用身上的骨刺卡死吃它的富人,来表

现白族人民不甘受凌辱的斗争精神。这段音乐是诙谐而果断的。作者运用和声的尖锐音响（参见谱例28），加上不同节拍的交替变换以及打击乐的穿插等手段，较好地表达了原歌词的思想内容。

《纳西》的取材角度更别具一格，这是作曲家受到云南丽江纳西族音乐、尤其是口弦音乐的激发而酝酿创作的。纳西族有许多堪称世界珍奇的文化传统，如象形文字和用它写成的巨著《东巴经》，其次还有东巴舞蹈及其古老舞谱等。此外，在纳西族祖辈生活的地方，还有一些稀世的自然奇景，如玉龙山雪峰、虎跳峡飞浪、500余年的万朵茶花古树等，这些都是珍奇的东西。而纳西口弦，样式小巧别致、音调神妙奇特，称得上诸奇中之又一奇。这一切神奇独特的文化艺术形式和自然景物，是纳西族悠久历史的见证。这部以口弦音乐为基本素材并结合纳西民歌特点创作的“音诗”，通过标题的意境及生动的音乐形象，突出地表达了纳西族人民勤劳勇敢、剽悍豪放的民族性格（如第二乐章《蜜蜂过江》和第四乐章《狗追马鹿》）以及情感内在、质朴深沉的精神特质（主要体现在第一乐章《铜盆滴漏》和第三乐章《母女夜话》）。

从以上分析我们可以看到，这三部取材于我国西南地区少数民族生活的作品（《黔岭》、《蝴蝶》、《纳西》），绝非是单纯的景物描绘，而是以风俗性为乐曲的外形，以民族性格和时代精神作乐曲的灵魂。

当然，仅从音乐内容上来分析作品所表现的民族精神是远不够的，还应该观察民族精神在表现形式和艺术风格上的体现。这方面，践耳的近作准确地抓住了不同民族的音乐中最有特点的表现因素。

一般说来，民间音乐的特点最能为人们所感知的表现因素首先集中在旋律上，作者善于在深入生活的过程中，通过现场采风的感受和分析比较，提炼出民间音乐的典型音调。如《黔岭》第一乐章《赛芦笙》引子主题，便是黔东南优美的侗歌音调的概括：

例4



这个主题由单簧管在中低音区奏出，一下子便把听众带到贵州山区的特定意境

中。下面是这一乐章“背景”基调，作者虽然没有赋予它“主题”的意义，但代表不同芦笙队的三个音乐主题均在此基础上呈现、对比、结合、展开，它在本乐章中占据突出的地位：

例5



这是苗岭高原“踩芦笙”最基本的音调，它以不断反复的小“歌腔”形式，真切地再现了民间节日的欢乐场面。

终曲（《节日》）用传统的回旋曲式写成，其第二插部为音乐高潮所在，作者完整地引用了苗族“飞歌”的音调：

例6



苗族“飞歌”作为音乐素材，已被其他作品——包括一些广为流传、较有影响的作品所使用。践耳不避“落套”之嫌，仍将它用在自己作品的突出部位，其用意

是很明确的。因为“飞歌”是苗族人民最喜爱的音调，一度遭“四人帮”禁锢，如今回到人民中间。在苗族的节日里，飞歌、芦笙、铜鼓齐鸣，形成生活中自然形态的交响乐。这种激动人心的场面，作者曾有过亲身体验。于是，践耳采用了同主音不同调式（g 徵/g 羽）的结合方式，将飞歌、芦笙与铜鼓三个因素揉在一道（见例6），这不仅艺术地再现了生活的原型，而且也避免了与其他作品在表现方法上的雷同。

此外，践耳还善于用民间特性调式来写作旋律，《黔岭》第三乐章《月下情歌》主题即为一例：

例7



这是主题的开始部分，美妙动听，色彩奇异。全曲的基调为羽调式，除主音及其上方五度音保持不变外，其余几个音级有时升高，有时还原，这正是构成柔美的侗族小歌的特性调式音列（这些“游动”的音级，在民间歌唱中，其差别并非绝对精确的半音关系），可见作者是在深入探究民歌的结构基础并总结其规律后进入创作过程的。

一个地区，一个民族，其代表性的音调到底是什么，这是一个容易引起争论的问题，也是作曲家在创作中经常会碰到的实际问题。对此，践耳既不人云亦云，也不以个人的审美标准去取舍或处理民间艺术材料。如在《纳西》第一乐章里，作者塑造了这样的一个主题：

例8



乍一听，这个“全音阶”式的旋律，对于熟悉并习惯于五声音调的耳朵来说，真

带有几分“怪”气，难道这是作者“追求现代派风格”、模仿印象派作曲家而杜撰出来的吗？不！它是纳西族民间音乐中所固有的，素材来源于纳西的“谷气”调。这种带有吟诵风格的曲调，在丽江纳西族地区流传极广，并常填以新词用来宣传农村的各项中心工作和党的政策，深为纳西人民所喜爱。遗憾的是这个别具一格的曲调却缺乏准确的记谱，如果我们用主观的“五声性耳朵”来“规范”这一主题，很可能会将它记成下列形式：

例9



这样的记谱，也许听起来比较“顺当”，但却面目全非了。作者在向民间音乐学习的过程中，不以获得现成资料为满足，而是以敏锐的音乐之耳，细腻地领略民间音乐的风格、神韵，体验和分析民歌音调的表情特征，深入发掘原始民歌朴素美的内涵，并力图在自己的作品中忠实地和艺术地再现这些美的印象。上面所引的“谷气”调旋律，就是作者将采集到的录音带回上海后，经过仔细的推敲，结合现场感受的回味，再借助于钢琴捉摸出基本结构后加以润饰写成的。它与原始民歌的风格较为接近，因而也就能较准确地表现纳西族的音乐特点。

过去，由于有一首叫《纳西姑娘真美丽》的歌曲（李鉴尧词，李式啸曲，见1961年第9期《音乐创作》）较为流行，于是，人们的音乐记忆里往往会把这种优美流畅的羽调式五声曲调作为纳西音乐的典型乐汇，容易以此作为判别纳西族音乐特征的依据。实际上，这首歌曲的旋律与彝族舞曲《快乐的啰嗦》极为相近：

例10 《纳西姑娘真美丽》



《快乐的啰嗦》



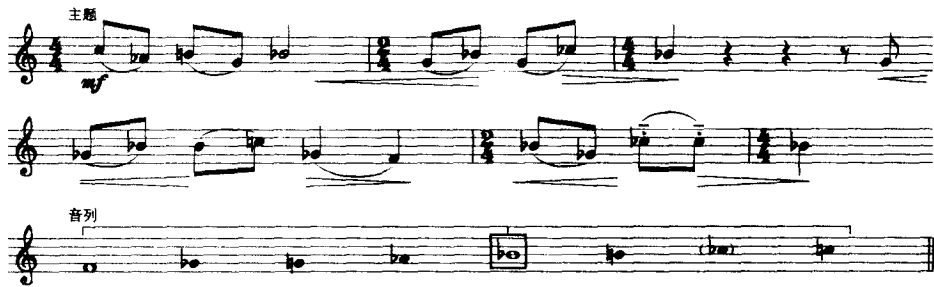
显然，川西南和滇西北彝族、藏族、纳西族、汉族杂居区的民间音乐在互相影响，正由于如此，践耳在确定《纳西》的音乐基调时是颇费心思的，他仔细地鉴别所搜集到的民间音乐素材，剔除掺杂于其间的彝、藏民歌以及汉族花灯的因素，从而较准确地把握了纯正的“纳西风格”。

写到这里，不禁使我联想到世界上其他一些国家在发展民族音乐文化上的共同经历。例如匈牙利，在20世纪以前，人们通常都把由吉普赛乐队传播的、存在于李斯特的狂想曲及勃拉姆斯的匈牙利舞曲的音乐风格视作匈牙利民族音乐的特点。后通过巴托克、柯达伊等人的民族音乐研究与创作实践活动，人们才认识到，匈牙利新艺术音乐的基础和灵魂是马扎尔人保存在乡村的“农民音乐”，尽管“这种曲调是比较不被人欣赏的，多数受过训练的音乐家——不但不欣赏它，而且还鄙视它”，因为这“与他们的成见不符合，就不能为他们所了解”^①。这一事实对我们理解践耳《纳西》独特的音乐语言不无参考价值。

践耳在纳西族地区深入生活中，除音乐外，还对纳西族的社会历史、语言文字、宗教活动以及其他姊妹艺术形式有一定的学习和了解，从而更促进了他在音乐语言上富于民族精神的创造。

下例为第一乐章的第二主题，它活动于一个纯五度框架的不完全的半音列之中：

例11



① 巴托克·农民音乐对现代专业音乐的影响·陈洪译·巴托克论文书信选·北京：人民音乐出版社，1961·15

这段旋律采用了原始的民歌音调为素材（原型为“时受”调，通常是爱情题材的二重唱），突出了纳西民歌中最常见的“五字句”结构，强调了口语化的句态和“起承转合”式的吟咏，其音调的起伏升降，节奏的前紧后松，都极富有韵律感。它像是寂静夜间歌手的吟唱，或像是远方飘来的纳西笛声，又像是“东巴”（纳西族中有文化的执掌习俗的巫师）在诵经……总之，这一切从形到神都与纳西族的社会生活及文化特征紧密相连，这种表现民族精神的艺术创造是成功的。

民族精神及其相应的艺术形式不是凝固的和静止的，音乐作品所体现的民族特点也决不是民间素材的照搬，它必然要经过作曲家的选择、概括、提炼与再创造。在这一点上，践耳总是力求使用恰当的近现代作曲技法来达到作品民族性与现代性相结合的艺术目的，给民族精神赋予了时代的特点。例如纳西族的口弦，有三片竹簧，每一片竹簧发一个基本音，除此之外，还能发出比基本音丰富得多的泛音，这是口弦音乐的奥妙所在。作者正是从这种基音层旋律与泛音层旋律的关系引伸出多调性的结构，贯穿运用于《纳西》整部作品中，从而给作品带来了鲜明的现代特点。其他的一些表现手法，也是从民间音乐固有的因素里“脱胎”出来的，如芦笙音乐的四、五度和声；侗族大歌的二度结合；小歌的特性调式游移音级；侗琵琶的含有小二度的空弦音；民间演唱的吟诵风格和慢速颤音；民歌和民族器乐的远距离滑音；人声在欢乐时的呼叫以及戏曲音乐常见的散板节奏等等，这些有特点的东西，本身就与欧洲古典乐派、浪漫乐派的音乐语言和表现风格相去甚远，而与一些近现代音乐的表现手法则有相通之处。正是由于践耳努力开掘民族音乐与现代手法之间的“联系”，才进一步深化了作品所表达的音乐内容，同时也发展了民族音乐中所蕴含的那些独特的品质。

因此，我们可以说，践耳的近作从题材、内容、风格、技巧等方面，是准确地而不是任意地，生动地而不是刻板地，深入地而不是肤浅地表现了我们民族的精神。

二、作曲技法上的继承传统与锐意创新

用尽可能完美的艺术形式来表达作品的内容是践耳音乐创作一贯遵循的原则，而继承传统与锐意创新的结合则是践耳近作的艺术形式上的突出特点。下面，我们分别观察传统的和近现代的作曲技法在践耳近作中的运用情况。

1. 欧洲古典乐派和浪漫乐派所普遍采用的作曲方法被我们习惯地划作“传统的”范畴。20多年前，《节日序曲》等作品就已经表现了践耳驾驭交响音乐的能力，显示了他运用传统技法的娴熟。而今，对传统作曲技法的应用，就更进一步体现了他个

人的风格特点。这些特点主要为:

(1) 曲式结构明朗、清晰

在践耳近作中,各种传统曲式差不多均有涉及,如《吹直箫老人》和《纳西》第一乐章《铜盆滴漏》应用了单三部曲式,《月下情歌》为复三部曲式,《节日》为回旋曲式,《交响幻想曲》则是典型的奏鸣曲式。从结构细部到乐曲整体,脉络清楚,层次分明,没有让人眼花缭乱的多余枝蔓。作曲家充分利用了传统曲式所具有的平衡、对称以及合乎逻辑的展开等特点来表现相应的音乐内容。

(2) 音乐材料集中统一

听践耳近作,如闻优秀演说家的演讲,意念集中,语言精辟,无拉杂纷繁之感。他用笔洗练,总是不断挖掘基本音乐材料中所含有的多种表情的潜力,使之与其他音乐材料有机地“粘合”在一道,以完成不同音乐形象的塑造任务。突出的例子如《纳西》这部作品以口弦基本音调的三个音为素材:



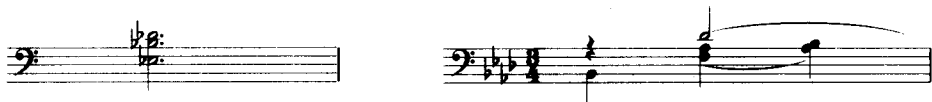
在第一乐章中是以这样的形态出现的:

例12



第二乐章:

例13



中间变化为:

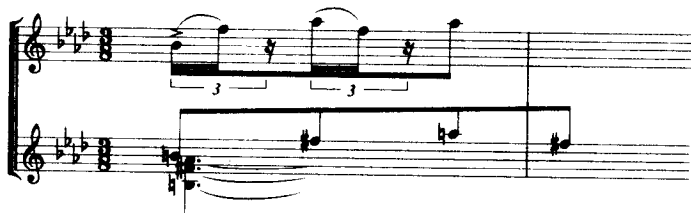


最后表现为:

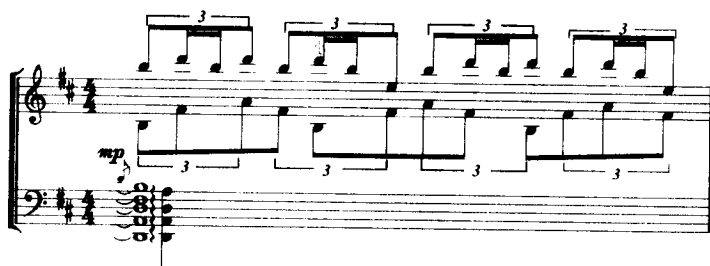


第三乐章:

例14



后发展为:



第四乐章:

例15



中间发展为:



最后为:



简单的三个音，就以这么丰富的样式贯穿于整部作品中，从而使作品描绘的对象——纳西口弦，得到了特别的强调。

对一些很有特点的音乐材料，作者并不单纯追求出现的次数，而是十分注意其应用部位及表现的意义。如《幻想》引子的呐喊式音调，在全曲中一共出现了三次，即引子——高潮——尾声，这样的安排，有首尾呼应、画龙点睛之妙。

同一作品的主部与副部主题，是对勇士不同性格的描绘，在展开部中，作者将他们结合在一道（见例3），这种静与动、柔与刚的交织，表现了勇士丰富的内心世界及多侧面的斗争生活，也是音乐材料集中统一的好例子。

除此而外，作者还利用有特点的音程、节奏及和声等作为音乐材料集中统一的手段。如《黔岭》第四乐章《节日》，就由苗族芦笙音调中典型的纯四度音程作材料进行横向和纵向的发展而构成长达19小节的引子，描绘人们随着芦笙的召唤从四面八方赶来参加节日的情景：

例16



同一作品的第一乐章，作者为模仿苗族踩鼓的鼓点：“卡咚咚卡咚”，突出了低音声部的5拍子组合，为了在整个乐章贯穿这一特点，还不惜打破小节的界限：

例17



和声方面,《黔岭》第三乐章《月下情歌》的两端部分(复三部曲式的A与A'),以侗族小歌音列材料构成的特性和弦为全段的贯穿材料;第四乐章《节日》的第二插部则用G羽调式和声作G徵调式“飞歌”旋律的衬托(见例6),也是“一用到底”,笔法相当简练。

(3) 多声组织严整缜密

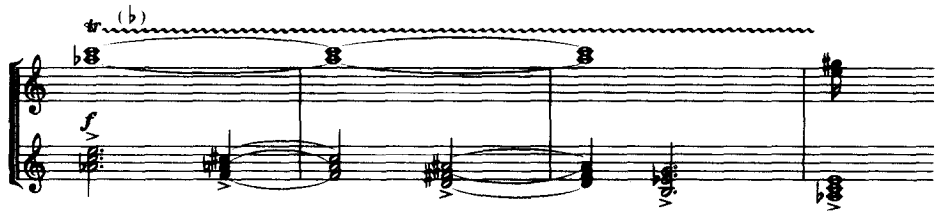
作者不仅善于调节和声的力度与色彩,而且在声部组织上也相当严谨,尤爱使用逻辑性很强的低音下行或上行的连续级进,把过程性和声与骨干和声有机地“串连”起来,很有动力感。复调手法的运用更使多声织体组织得井然有序,如《幻想》展开部一开始的赋格段、《纳西》第三乐章《母女夜话》中两主题的纵横可动对位等,都是很好的例子。

(4) 多以小三度的调关系进行音乐材料的展开

这本是浪漫派音乐所常用的手法,践耳为了使作品获得鲜明的调性色彩,也较多地采用了这种小三度关系来进行调性布局及材料展开。如下例,增三和弦连续小三度的平行进行构成了一个八度循环圈:

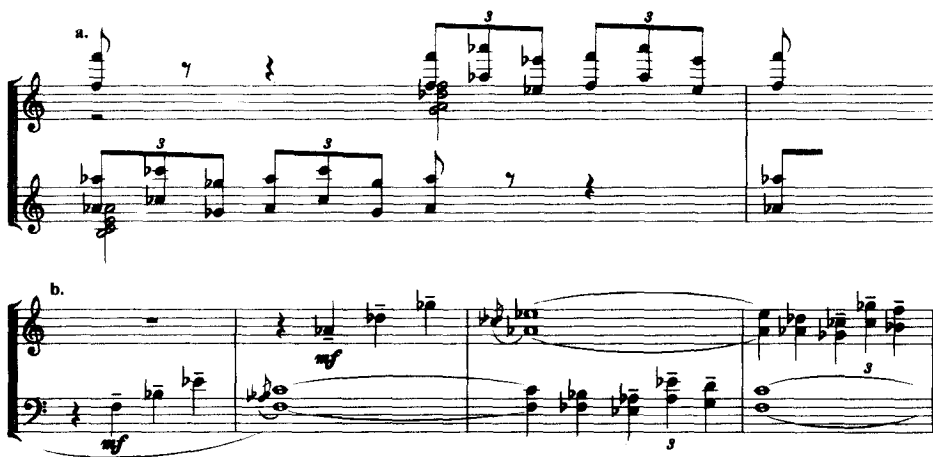
例18

(引自《蝴蝶》)



又如《黔岭》第一乐章的引子，音乐一开始是在 D 宫调域内陈述，接着转到 B 宫调域，这就为本乐章以小三度关系为特点的调性格局作了预示。下面两个片段是以小三度关系呈模仿式展开的，均选自本乐章的引子部分：

例19



同类的例子在其他乐章和其他作品中也可见到。

为什么践耳比较多用这种小三度的调性关系呢？除了一些别的原因（如多调性的安排、小三度的功能循环等）外，我们还可以从下面两段旋律的展开中领悟到作者的用心：

例20

引自《蝴蝶》



例21

引自《蝴蝶》





从旋律形态看,小三度关系的展开正好使五声音调中的两个小三度音程:宫——羽、徵——角互相易位,这种转调方式,使得旋律流畅自然,却又不失去五声音调的特色,也许这是作者较多采用小三度调关系的一个原因吧!

(5) 管弦乐队中“个性音色”的充分发挥

这几部作品,除了分别加入数件中国打击乐器(如木鱼、更锣、云锣、马铃、排鼓等)外,用的都是传统的欧洲常规编制的管弦乐队。作者对音色的调配十分考究,尤其能注意发挥各种“个性音色”的表现力。如用长笛的中低音区和带有下行滑音的演奏描绘苗族老人吹奏的直箫,这段旋律转换给低音单簧管后,更增加了音乐的深沉感。还用独奏单簧管来演奏苗族的“飞歌”,其小三度间的上行滑奏很好地再现了“飞歌”的音乐特点;《纳西》第一乐章使用了 $\flat E$ 调中音萨克管,独奏全音阶式的第一主题,演奏时在旋律的长音上加入向下的慢速颤音,使之更接近于人声的歌唱。另外,作者还用固定音色的“对象化”来塑造人物形象,如在《纳西》第三乐章《母女夜话》中,用独奏大提琴代表母亲,独奏小提琴代表女儿,不管它们是交替呈示或是交织出现,形象都十分鲜明。类似的作法还有:用不同的乐器组分别代表不同的芦笙队,各奏各的主题,以再现“赛芦笙”的场景。此外,在《幻想》中用四只定音鼓的独奏描绘勇士的牺牲,用独奏小提琴刻画勇士的英灵,都给人留下了深刻的印象。

以上五个方面,可以说是践耳近作中运用传统作曲技法在艺术形式上的一些主要特征。这便使得他的作品在结构上和音响上继承了传统音乐美的基调。

2. 践耳近作中非传统的(通常被概指为“近现代的”)作曲技法集中体现在和声与调性这两个领域。

(1) 和声方面,首先是在和弦结构上对三度叠置原则的突破。

我们可以在践耳的近作中看到不同形式的四、五度叠置和弦或二度叠置和弦,现分别举三个片断为例:

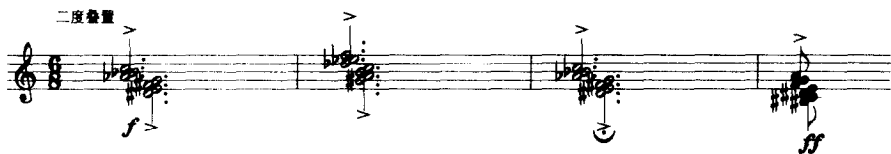
例22

引自《蝴蝶》



例23

引自《纳西》



例24

引自《纳西》

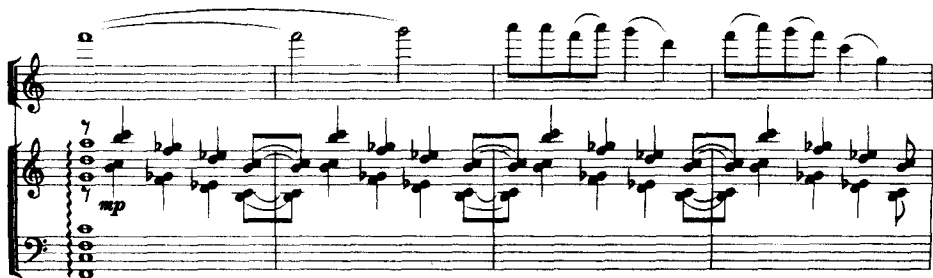


203

在这类和弦中，我们发现一种较为作者“偏爱”的和声材料：即在连续纯五度叠置的“框架”里夹置小二度。他在两个题材迥然不同的作品中都采用了这种方法来构成宁静的和声背景：

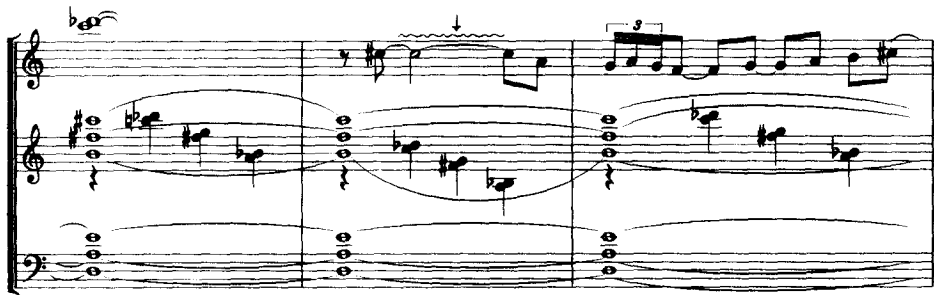
例25

引自《幻想》



例26

引自《纳西》



践耳还根据民间的特性调式音列来构成色彩鲜明的和声，下例的和弦结构即建筑在侗族小歌调式音列的基础上，和声与旋律融为一体：

例27

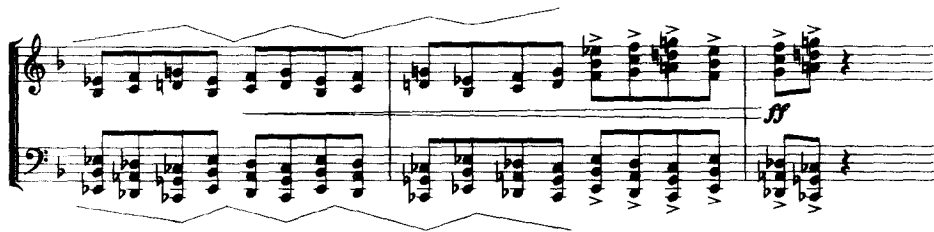
引自《黔岭》



除了对和弦结构的三度叠置原则进行突破外，在和声思维方面，作者还采用了线形思维的结构逻辑，尤爱使用倒影式对称的和声方法，如：

例28

引自《蝴蝶》

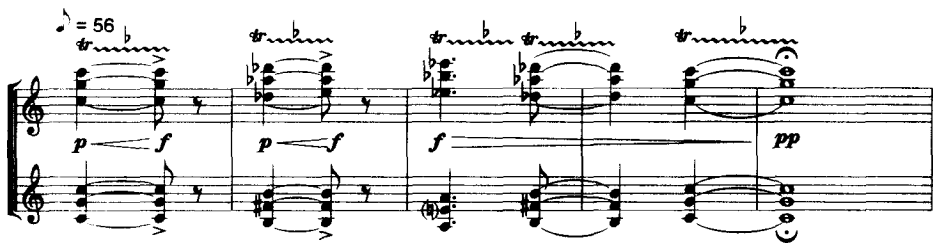


这个例子以 bE 音为“轴”，各个声部作等距离的反向进行，和声力度随着声部运动的方向及“停顿点”上音程结合的紧张度而起伏变化，自成章法。

如果说上例只是作为局部的和声方法在作品结构内部片断使用的话,那么下例则是一个贯穿于整个乐章的和声“模式”:

例29

引自《黔岭》



在和声力度的起伏上,经历了一个“起步——扩张——收拢”的过程。从某种意义上来说,这是践耳“偏爱”的又一种和声材料。

(2) 调性方面: 践耳近作在和声上的一些新突破是在保持调性的基础上进行的。

这里所说的“保持”,包含有两重意思:一是指对传统调性原则(包括调性显示及调关系的布局等)的继承,二是指在极端复杂的音乐结构中,以不放弃调性为前提而对传统调性思维所作的发展。其中,多调性的运用是践耳近作的突出特点,值得专门一提。

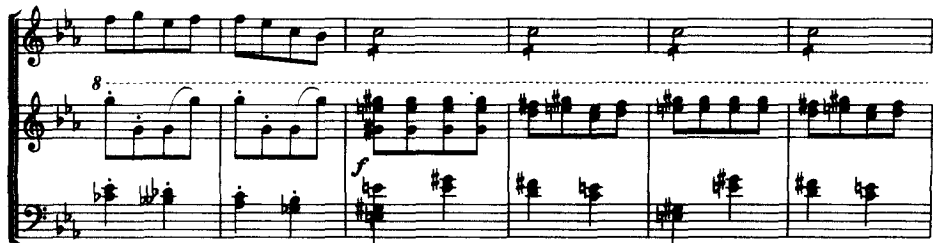
多调性是传统调性立体化思维的结果。在这四部作品里,我们可以看到多调性手法从初级形态到复杂形态、从局部运用到整体设计的不同阶段,为我们提供了丰富的研究实例。

先看多调性手法的初级形态。这在践耳的近作中有两种表现形式:

一种是在旋律的延长音上配以不同调性的和声,形成双重调性的并置,如:

例30

引自《蝴蝶》



此例的旋律活动于 $\flat E$ 宫调域, 而长音旋律下的和声却为 E 宫调域 (声部组合保持了大三度平行的特点), 从而给“蝶舞”的形象带来了闪烁迷离的色彩。

第二种是非同度、八度关系的复调模仿构成不同旋律层次的叠合而形成多调性。如:

例31

引自《幻想》



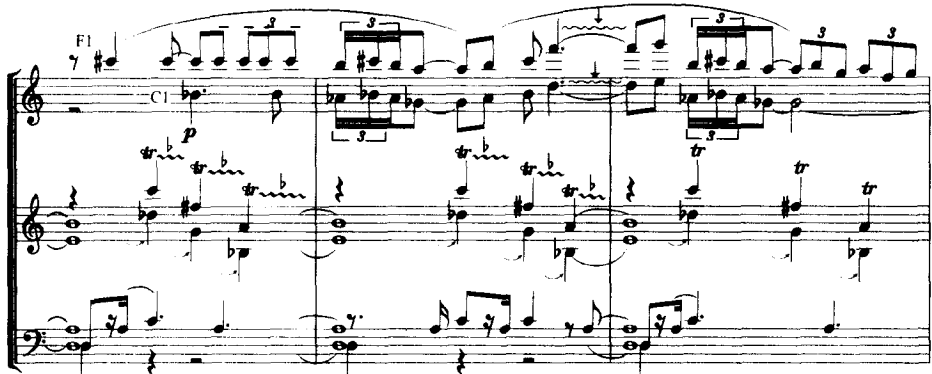
以上两种形态主要运用于《幻想》与《蝴蝶》这两部作品。在《黔岭》中, 多调性的手法得到更为鲜明、更为广泛的运用, 并开始显现出作者在多调性处理上的某些技术特征。如: 第一乐章《赛芦笙》, 作者分别以三个不同的乐器组 (木管、铜管、弦乐) 在三个不同的调性上 ($F/D/B$) 演奏三个不同的音乐主题, 形成了三重调性的结合。在每两个相邻声部之间, 小三度的调关系, (F/D ; D/B) 有一定的融合性; 而两端声部间缺乏“亲和力”的减五度调关系 (F/B) 又使不同的声部处于“平行”的地位, 以保持相对清晰的旋律线条, 从而绘声绘色地描绘出赛芦笙时各个芦笙队“势均力敌”的热烈场面。

又如第四乐章《节日》中苗族飞歌的多声处理, 采用了同主音不同调式的叠置方式 (参见例 6), G 徵调式旋律 (属 C 宫调域) 与 G 羽调式和声 (属 $\flat B$ 宫调域) 相结合, 作者在其间还安排了一个同时可以适应于两个不同的五声自然调式旋律的四、五度和弦, 增加了音乐的融合性。

多调性手法贯穿于《纳西》的每一个乐章, 在这里它已经不是局部性的或辅助式的一般表现手段, 而是与整体构思密切联系在一起的处于主导地位的艺术方法。下面不妨分乐章进行简要的分析。

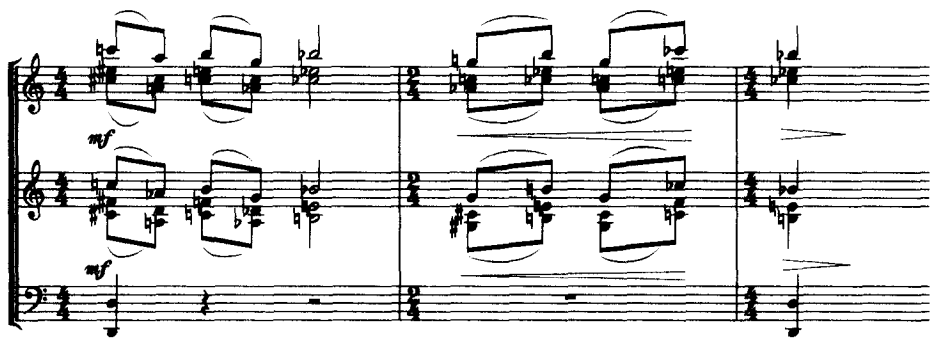
第一乐章《铜盆滴漏》的第一主题由萨克管独奏呈示后, 便接以一段多调性的展开, 上方两声部是这一全音阶式的主题在不同高度的复述, 彼此间隔为增二度 (小三度), 低音声部是口弦的固定音调, 三个因素十分明显:

例32



第二主题一开始就以平行进行的方式作多调性的陈述，谱面的六个声部除去重复外，还有四个相对独立的旋律层，下方保持了口弦音调的最低音——D，为这个结构复杂的音乐段落暗示了中心音位置的所在：

例33



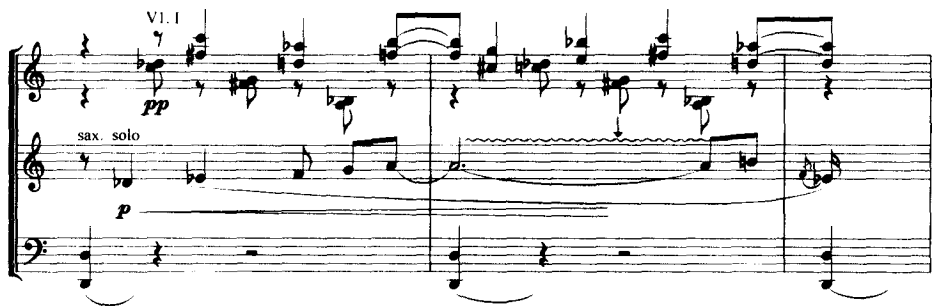
接着，上方四个旋律声部在新的调域重述旋律，并在织体上处理为模式的响应，中心音D依然持续：

例34



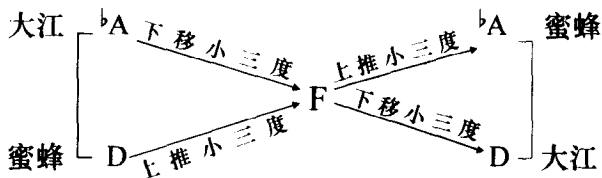
再现时，萨克管在新的调域奏出第一主题，在它的上方，切分节奏的平行减五度，固定反复第二主题的核心音调，两主题呈现出新的结合方式：

例35



通过上述几个音乐片断的观察，我们可以将作者在第一乐章中使用的多调性手法称作“平行式”（不同调域的旋律成平行进行）和“固定式”（口弦音调的低音层固定不动）。

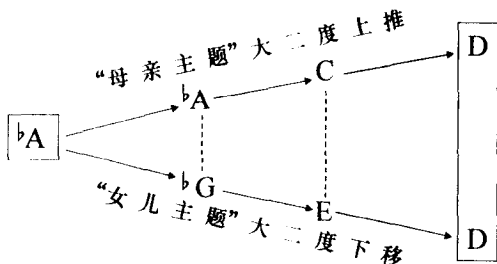
第二乐章《蜜蜂过江》的多调性已在调号上标记出来，调性选择是作了精心安排的：首先，蜜蜂的主题选用D调，大江的主题选用A调，这两个相差减五度的调性叠合在一起，形象地刻画了由远方嗡嗡飞至的蜜蜂及拦断了道路的一条大江。第二段描绘蜜蜂不畏险阻，勇敢地在江河上空飞越，这时蜜蜂主题的调性“上推”了一个小三度，由D升至F；而大江的调性相应“下移”了一个小三度，由 $\flat A$ 下降至F，于是两调重合，形象统一，形成音乐的高潮。第三段当蜜蜂胜利地飞过大江之后，它的主题调性再次上推一个小三度，由F到 $\flat A$ ；大江的调性则再次下移小三度，由F至D。结果，再现了第一段的调性布局，依然是D/ $\flat A$ 二重调性的结合。但在这里，蜜蜂的调性与大江的调性正好交换，仿佛显示出原来的“弱者”变成了“强者”，而原来的“强者”却被“征服”了，不得不换到“弱者”的位置。如图：



这种形式与内容高度统一的艺术处理，可谓“出神入化”矣！我们姑且把这种多调性的处理方法称作“交叉式”。

第三乐章多调性的处理与第二乐章有异曲同工之妙。本乐章分为四个音乐段落，

第一段由大提琴奏出的“母亲主题”与小提琴奏出的“女儿主题”分别都在 $\flat A$ 调域内呈示，未作二重调性的结合。第二段“母亲主题”的调性由 $\flat A$ “上推”大二度至 B 、“女儿主题”反向大二度由 $\flat A$ “下移”至 $\flat G$ ，于是形成 $\flat B/\flat G$ 的二重调性结合。第三段两主题各自再作大二度的反向推移，形成 C/E 的结合。第四段仍然采用同样“步伐”在第三段的基础上再作一次反向推移，结果双方最后统一到 D 调中。如图：



如图所示，我们可以把本乐章多调性的处理方法叫作“分枝式”。第二、三段各自构成了大三度关系的二重调性结合，而首尾部分的调性却是统一的。这样的处理与作者所塑造的音乐形象不无关联，它仿佛描述了母女二人在夜间细声地谈话，先各自陈说自己的意见，由于年龄、性格和经历的差异，这两代人对生活中某些事物的意见不尽相同，偶尔也有“争论”，但最后她们在新的认识水平上“统一”了，母女二人终又心心相印。当然，我们对音乐形象的分析用不着如此具体，更不宜滥用文学形象去图解音乐作品的内容；不过，作者在本乐章艺术结构中所运用的理性思维方式却完全是可以理解的。

第四乐章《狗追马鹿》，多调性的形态十分丰富，其声部关系虽然仍多采用平行、模仿及固定反复等结合形式，但结构更趋复杂、层次也分外加多。如：

例36



这样复杂的“多层式”处理，很好地表现了围猎时追逐、呼喊的情景。

通过上述分析，我们完全可以从艺术表现的角度说：《纳西》是践耳多调性手法的集锦。

此外在节奏上，作者还利用规则的节奏组合与小节线划分的非一致性，形成“节奏对位”。不同层次的旋律重音彼此交错，更增加了多调性的鲜明感和音乐的情趣。

总的说来，在艺术表现技巧的运用方面，我们可以在践耳近作中看到如下三种关系：

1. 艺术技巧对音乐表现的依存关系；
2. 现代技巧与传统技巧之间的渊源关系；
3. 外来技巧与我国民族艺术特点之间的化合关系。

由于较好地处理了这三种关系，践耳近作在艺术表现上是十分成功的。

三、音乐语言的复杂性与作品内容的可理解性相结合

任何一件成功的音乐作品，都是作曲家主观的创作意图与听众客观的艺术感受得到统一的结果。不过，要做到这样的统一并不那么容易。记得践耳曾对此打过这样的比方：作曲家完成一件作品，好比是调好了一架望远镜的焦距，他自己从镜中望出去，景象是清晰的；交给另外的人看，如果此人是一个近视眼，他就需要调整焦距，然后才能适应；如果接着看的人是一个远视眼，那就还需朝相反的方向调整。可见，音乐创作要获得主客观统一，是很难的。作品的写作技巧越是复杂，就越难做到这一点，也就越需要作曲家付出相应的努力去争取做到这一点。

践耳是一位十分尊重人民群众欣赏习惯的作曲家，他希望自己的作品能引起听众（特别是广大的未经专业训练的音乐爱好者）的共鸣。他的每一部新作试奏以后，几乎都要到群众中去——尤其是到与作品所表现的题材有关的地区去听取群众意见，藉以检验自己。但同时，他又是一位在艺术上不断有新的追求并有所创造的人。于是，艺术形式的精美、音乐语言的复杂如何与作品的可理解性相结合，是践耳的创作必然涉及的一个重要课题。我们通过欣赏与分析，可以看到他对这个课题所作的种种努力：

1. 作品的标题性与画面性。

这四部作品都有贴切的标题，每一个标题构成一个相应的画面，便于听众借助于形象思维来理解音乐（这虽然不是理解音乐的唯一“途径”，但却易为群众所接受）。这些画面是现实生活的集中概括，或为场景描绘，或为人物特写，或为情节叙述，形

象十分生动，能引人入胜。即使是一气呵成的《幻想》，中间没有小标题，但由于题材具有时代的典型意义，加上音乐形象的准确和鲜明，因此能使听众在不同的音乐段落里感受到作曲家的创作意图，激起感情的共振。

2. 篇幅短小，结构自然。

除《幻想》外，其余三个作品皆分别由四个乐章组成，每个乐章约3~5分钟，篇幅短小、笔墨集中，宛如一幅幅色彩鲜明的图画，或如一首首精致的小诗。《幻想》虽然历时16分钟，但层次分明，结构清晰。这样的处理，比较切合欣赏者的习惯，特别是慢板乐章，作者更注意写得短一些、精一些（如《吹直箫老人》总共只有45小节），避免了纷繁的枝节，舍去了过量的展开。

在音乐结构方面，作者除了恰当地运用传统曲式外，还根据作品内容的要求，创造性地运用了“不同主题呈示的变奏组合”形式，如《母女夜话》即由两主题的分别呈示加上两主题不同结合形式的三次变奏组成。听众便能从主题形象及两主题之间关系的变化中较容易地领会音乐的内容。《赛芦笙》则是三个主题分别呈示加上它们之间的各种变化组合构成的，表现了三个不同的芦笙队先分后合、有秩序的比赛场面。这种自然的曲式结构，有助于引导欣赏者去“跟踪”和理解与之同步发展的音乐形象。

3. 注意旋律线的流畅、完整及易辨易记。

有完整的旋律是践耳近作的一个重要特点。他在音乐的各种表现要素中，十分注意突出旋律的表情功能，并善于根据塑造音乐形象的不同需要，创作出多姿多采的旋律线条来。这些旋律线条，或优美动情，或粗犷有力，其性格特点都很鲜明，于是，易辨易记，兼而得之。此外，他还善于从民间音乐和专业音乐里吸取丰富的营养，创作出一种使人感到既熟悉、又新鲜的曲调（如《幻想》主部主题的结尾处，就包含有“文革”时期曾震撼过亿万人民心灵的“哀乐”旋律片断），这对于唤起听众的联想是有积极意义的。

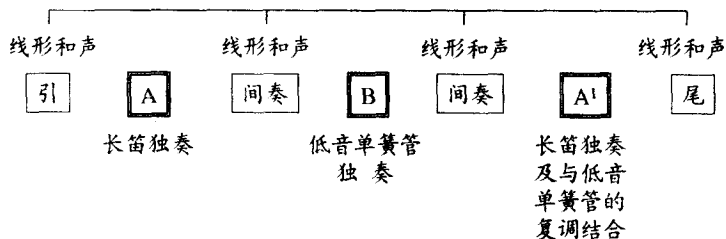
还值得一提的是《蝴蝶》的创作，此曲以张锐的二胡曲为基础，为了用管弦乐队丰富原作的表现力，践耳主要得多声织体方面进行了艺术的再创造，特别是在和声及调性上，作了较大的戏剧性展开，运用了三度模进转调、线形和声、增三和弦的连续进行、无直接功能联系的大三度锯齿状平行（描绘“蝶舞”）等手法，这些手法大都只在每个乐章的前奏、间奏、尾奏或句子间的延长处相机使用，以尽量保持二胡独奏旋律的流畅与完整。

4. 技术设计的理性思维与形象塑造和感情抒发的统一。

由于社会思潮的变异加上各种姊妹艺术的互相影响以及艺术和科学的相互渗透

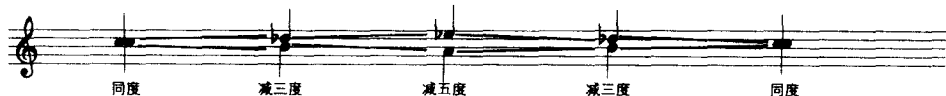
等原因,近现代作曲技术中的理性思维有了进一步的发展。在践耳近作中也有部分技术方法较多地体现了理性思维的原则,如倒影式的线形和声、对称展开的双重调性结合、轴音体系的两极对应等。一般地说,这些技术的应用所产生的音响目前还不太能为更多的听众所熟悉,然而践耳在近作中却巧妙地运用了。下面让我们分别观察几个实例:

《黔岭》第二乐章《吹直箫的老人》,其结构为单三部曲式,主题呈示时用了“白描”的手法,不加和声衬托,而倒影式的线形和声则以相对固定的形态“嵌”在其间:



这段线形和声的两部骨架为:

例37



从欣赏者的角度来说,根据作品标题的提示,结合这样的曲式安排及和声结构,使我们从直观上能领悟到作者的创作意图和作品所描绘的音乐形象大致可能如下:

1. 仿佛这个乐章是从三个不同角度画出的同一人物的一套肖像画,置于两端和其间担负着引子、尾声和间奏功能的线形和声,起到了“画框”式的装饰作用。
2. 线形和声的渐次推衍和复归,又仿佛是第三者(包括作者和欣赏者)对老人形象的端详和对他内心世界的探究过程。
3. 线形和声内部接触点上的不协和音响(减三度、减五度),可以使我们联想到饱经风霜的老人形象,这个形象与其后由长笛和低音单簧管奏出的自然而又美妙的旋律所表达的人物性格结合在一起,共同表现了这位有着含辛茹苦经历的苗族老人深沉的内心世界,同时也描述了他吹奏直箫时的神情。

当然,这些感受是因人而异的,不可能绝对化。但是,从音乐结构的逻辑、音响的性质并结合作品的标题等因素看来,至少可以揭示作曲家运用理性式的技术手

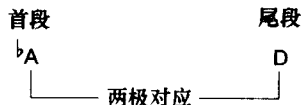
段为音乐形象服务这个大的趋向。

第二个例子是《纳西》中第二、三乐章的多调性结合，不管是“交叉式”或是“分枝式”，其调性的布局皆呈对称形的展开（见前文图解）。此外，在二重调性结合时的相互关系以及同一乐章首尾部分调性的呼应关系上，这两个乐章皆采用了类似巴托克轴音体系的两极对应（即在五度循环的功能圈或半音循环圈中，三全音均处于同一轴线上的两极对称位置）的方式：

《蜜蜂过江》



《母女夜话》



这种倒影展开的双重调性结合及以三全音关系为“两极”的调性对应布局，在西方一些近现代作曲家的作品里（如巴托克）是很有代表性的技术方法，其结构内涵体现了严密的理性思维。

践耳在借鉴这类表现方法时，取其结构严谨之长，用以规范自己的乐思；顺其发展逻辑之态势，隐喻两组形象关系的互相转化（“蜜蜂”飞越“大江”）或并置统一（对“母”、“女”关系的刻画，见前文分析），从而使作品的表现形式富有艺术的哲理性。

然而，在此同时，作曲家的注意力更着眼于音乐表现的实际需要，首先考虑调性的选择要适宜于乐器演奏的方便、性能的发挥和音色层次的调配等因素。如《蜜蜂过江》中“蜜蜂”的主题一开始由小提琴演奏，连续十六分音符的跳音，用D调则音区适中，容易获得轻盈的效果，长笛在其高八度上的呼应，音色明亮而又显得活泼：

例38



“大江”在主题由铜管吹奏，选择降号调就比较适合。凡此种种（如调性对称展开采用多大的“步伐”，二重调性以什么样的关系重叠，主题音乐、特性音调、高潮段落需用何种音区、音色等），作曲家皆从音乐表现的实际出发，作了通盘的考虑和安排。于是，技术设计的理性原则便得到了音乐情感充分抒发的保证。

再如微分音的问题，西方一些新音响的探索者，试图从十二平均律的再细分中建立新的音律体系，但这种主张多流于理性的设计。鉴于我国民族音乐、特别是少数民族的音乐中存在着非平均律的现象，作者不是生硬地去突出这些音，而是采用与音乐造型相结合的方法自然地体现这类“中立音”的特色。如在《纳西》中，作者多次在旋律的延长音上应用了突破平均律的向上（ $\uparrow$ ）或向下（ $\downarrow$ ）的颤动演奏（Vibrato），很容易使人联想到老东巴的演唱或吟诵。作品还常用句间的上滑音（ $\smile$ ）和句尾的下滑音（ $\frown$ ）来模仿某种特定的民歌风格。这样的处理，使一些与我国民族民间艺术特点相通的现代派表现因素得以自然的运用，给作品增加了易为群众接受的可能性。

总之，践耳近作在创作指导思想上体现了他“雅俗共赏”的一贯追求，既不在音乐中作纯技术的炫耀，也不降低艺术标准搞媚俗的迁就；具有高雅的艺术作风和趣味，又能注意到群众的欣赏水平与习惯。他总是在作品内容的深刻、形式的完美、技巧的新颖与音乐的可解性、易解性之间寻求平衡，这个平衡就是作曲家主观的创作意图与听众客观的艺术感受之间得到统一的过程。

从《幻想》到《纳西》，践耳差不多每年都有一部新的管弦乐作品问世，这反映了他创造力的旺盛。可以说，这位在革命队伍里经历了整整 40 个春秋的作曲家在进入他创作的成熟期以后，又跨进到一个新的探索阶段。现在，他一面对当代社会生活及他所走过的创作道路进行严肃的思考，一面积极进行新的创作构思，同时还以敏锐的目光关注着国内外音乐艺术的发展动态。特别是 1984 年 5 月他和指挥家李德伦作为中国音乐家的代表参加了在莫斯科举行的第二届国际音乐节之后，进一步获得了新的艺术信息，使他有可能将自己的音乐创作放在一个更广阔的领域里进行比较与审视，从而大大促进了他对新作品的酝酿和构想。我们热情期待践耳在他已经取得巨大成绩的艺术道路上奋力延伸他的足迹，并完全相信他将会以更大的艺术魄力继续为祖国和人民奉献更多的优秀作品。



新时期的中国音乐创作

一、概述

1976年“文化大革命”结束以后，中国当代音乐创作进入了一个蓬勃发展的新时期。十年间（1976~1986），各种体裁、各种形式的音乐作品大量涌现，无论作品的数量还是作品音乐内涵的深度、题材的广度和技巧运用的精度，都是新中国建立以来任何一个历史时期所没有过的。一批有才华的、富于创造性的作曲家活跃在乐坛上，他们勇于创新，大胆探索，善于思考又勤于实践，把中国音乐创作水平推进到了一个新的高度，使中国新时期音乐呈现出繁花似锦的局面。

中国近代专业音乐创作的历史从1919年“五四”新文化运动到现在，已将近70年了。1949年中华人民共和国成立以前，一批批有志于发展中国民族音乐文化的作曲家，如萧友梅、赵元任、黄自、青主、郑志声、谭小麟等，虽然也留下了一些优秀的音乐作品，但是囿于连年的战争，社会动乱，加上经济、文化的落后，使他们的才能得不到充分的施展。同时，在中国人民争取民族解放的革命斗争中，以聂耳、冼星海为代表的作曲家，置身于时代的洪流，为推动社会进步，唱出了中国人民的心声。于是，以歌曲创作为主体的声乐体裁的作品得到了极大的发展，产生了具有里程碑意义的作品，如聂耳的《义勇军进行曲》、冼星海的《黄河大合唱》。这些光辉的记录，对唤起中华民族的斗争精神，至今仍有巨大的鼓舞作用。

新中国成立以后到“文化大革命”前的17年，社会初定，百废俱兴，音乐院校和艺术团体渐具规模，作曲家队伍从不同的渠道汇聚在一起，新的时代和新的生活迸发了他们的创作热情，产生了一大批优秀之作。其中，以具有优良传统的声乐作品及相关的歌剧作品成绩较为显著，包括交响音乐在内的器乐创作也有很大发展，战争年代形成的声乐体裁与器乐体裁在创作上的不平衡状态得到了一些调整。但是，在一段时期内，政治上的“左”倾思潮不同程度干扰了音乐艺术的健康发展，“表现阶级斗争”和“为政治服务”的理论使一部分音乐作品陷入单纯功利主义的狭小天

地，半封闭的文化交流状况使创作观念和风格技法的演进受到局限，对于音乐创作“革命化、民族化、群众化”标准的片面理解造成了作品题材的狭窄、风格的单一和技法的保守。于是，“五声音调加上功能和声”便形成了这一时期部分作品的代表性模式，显然，这对作曲家艺术创造性的发挥是不利的。这种“左”倾政治思潮在 60 年代初期有所发展，到“文化大革命”时由“四人帮”恶变为文化专制主义，给音乐艺术造成了巨大的灾难。

1976 年粉碎“四人帮”后，音乐创作开始复苏。作曲家们带着欢欣鼓舞的心情从十年浩劫中解放出来，因而这一时期的音乐创作，无论是声乐作品还是器乐作品，多表达人民的胜利喜悦，如施光南的歌曲《祝酒歌》，郑路、马洪业的管弦乐曲《北京喜讯到边寨》等。同时，人们无限缅怀“文革”中逝世的老一辈无产阶级革命家，如施万春的歌曲《送上我心头的思念》、李耀东的小提琴曲《抹去吧、眼角的泪》，集中地体现了这种社会的哀思。

1979 年以后，中国进入了以发展经济为重心的社会主义建设新时期。中国共产党总结了建国以来，尤其是“文革”十年动乱的深刻教训，制定了正确的思想政治路线，“改革”、“开放”与“搞活”的历史潮流迅速地改变着社会面貌和人民的精神状态，有力地促进了社会的进步。政治的开明、经济的发展及对外文化交流的扩大，为音乐创作的繁荣创造了良好的社会条件；传统的民族民间音乐研究工作大规模的深入展开，为音乐创作提供了肥沃的土壤；国外 20 世纪作曲理论的介绍，开拓了作曲家的视野；国内专业音乐教育水平的提高，造就了一代新的作曲家。这一切，直接地推动了中国当代音乐创作的发展，使新时期的中国音乐充满锐气与活力。

自 1980 年以来，中华人民共和国文化部、广播电影电视部和音乐家协会先后联合举办了五次全国性的音乐作品评奖活动，即：1980 年歌曲作品评奖，1981 年的交响音乐作品评奖，1983 年的民族器乐作品评奖，1985 年的钢琴、欧洲弦乐器独奏、重奏作品评奖，以及 1986 年底的合唱作品评奖。这些活动，作为鼓励创作的一项积极措施，有效地推动了各类音乐创作的蓬勃发展。此外，中国还积极参加各种形式的国际音乐文化交流，多次派出音乐家代表参加国际性的音乐节和作曲家会议，一些作品在国际作曲比赛中获奖或在国外乐坛上演奏，增进了世界各国人民对中国当代音乐创作状况的了解。

中国音乐创作近年来取得了突破性的进展，产生了许多令人瞩目的作品。中国音乐家协会主席、著名作曲家李焕之说：“中国音乐创作在探索中发展，在创造中前进，我们在音乐创作上所取得的成就，也是对东方音乐文化的兴起贡献我们的一份力量。”

二、歌曲作品

中国新时期的音乐创作，歌曲作品占有很大比重。粗略统计，全国各地正式出版的歌曲刊物（多数为月刊）约有 40 余种，每种每期以平均发表歌曲 15 首计算，那么每年约有 7 000 首歌曲问世；从 1979 年算起，到现在 8 年时间，累计就可能有五万余首歌曲，这是一个相当大的数字！为了提高歌曲创作的质量，更好地满足人民群众的艺术要求，各有关部门——从文化部、广播电影电视部、中国音乐家协会、共青团中央、民族事务委员会、解放军总政治部到各省、市、自治区的文化领导机关以及各种歌曲刊物的编辑部，经常举办各种专题的歌曲评奖活动，通过群众评选和专家审议，评选出在群众中传唱的优秀歌曲，给予奖励，并为这些歌曲在社会上的进一步传播提供条件（如集中印制优秀歌曲小册子、组织歌唱家演唱和灌制录音磁带等）。这类评奖活动自 1979 年以来，每年都有举行。下面列举的作品就是从一些重要的评奖活动中摘选出来的，多为独唱或重唱歌曲：

《祝酒歌》	韩伟词 施光南曲
《我们的生活充满阳光》	秦志钰词 吕远、唐诃曲
《再见吧，妈妈》	陈克正词 张乃诚曲
《边疆的泉水清又纯》	凯传词 王酩曲
《大海一样的深情》	刘麟词 刘文金曲
《青春啊，青春》	凯传词 王酩曲
《太阳岛上》	秀田、邢籁、王立平词 王立平曲
《我爱你，中国》	瞿琮词 郑秋枫曲
《吐鲁蕃的葡萄熟了》	瞿琮词 施光南曲
《远方的书信乘风来》	任志萍词 生茂曲
《太湖美》	任红举词 龙飞曲
《美丽的心灵》	陈雪帆词 金凤浩曲
《年轻的朋友来相会》	张枚同词 谷建芬曲
《红杉树》	史俊、茅晓峰词 沈传薪曲
《军港之夜》	马金星词 刘诗召曲
《送上我心头的思念》	柯岩词 施万春曲
《金梭和银梭》	李幼容词 金凤浩曲
《在那桃花盛开的地方》	邬大为、魏宝贵词 铁源曲
《假如你要认识我》	汤昭智词 施光南曲

《妈妈教我一支歌》	杨 涌词 刘 虹曲
《大海啊，故乡》	王立平词曲
《清晰的记忆》	田 农词 朱践耳曲
《党啊，亲爱的妈妈》	龚爱书、余致迪词 马殿银、周 右曲
《我爱你，塞北的雪》	王 德词 刘锡津曲
《那就是我》	晓 光词 谷建芬曲
《十五的月亮》	石 祥词 铁 源、徐锡宜曲
《望星空》	石 祥词 铁 源曲
《血染的风采》	陈 哲词 苏 越曲

一些优秀的独唱歌曲，是通过电影、电视或歌剧的渠道流传到群众中去的，如：

《妹妹找哥泪花流》	凯 传词 王 酩曲
《心上人啊，快给我力量》	阎树田、陶嘉舟词 常苏民、陶嘉舟曲
《洁白的羽毛寄深情》	凯 传词 施光南曲
《绒花》	刘国富、田 农词 王 酩曲
《我们的明天比蜜甜》	钟 灵、周民震词 吕 远、唐 诃曲
《浪花里飞出欢乐的歌》	秀 田、王立平词 王立平曲
《驼铃》	王立平词曲
《一支难忘的歌》	叶 辛词 黄 淮曲
《少林寺》	王立平词曲
《啊，莫愁莫愁》	贺东久词 陶思耀曲
《小草》	何兆华、向 彤词 王祖皆、张卓娅曲

这些歌曲，风格清新、旋律优美，具有浓郁的抒情性。它们与“文化大革命”期间那种“高、硬、快、响”的“革命战歌”相比，格调截然不同，深受群众喜爱。这些歌，既是歌唱家们在音乐会上的保留曲目，又是人民群众生活中的伴侣，有的歌广为流传的程度已经可以说是“家喻户晓”了。这种以独唱形式为主体的抒情歌曲的空前繁荣，是新时期中国歌曲创作的突出特征。

与此同时，风格雄健，适宜于群众齐唱的优秀颂歌和进行曲也有新的收获。下列举的就是这类歌曲中具有代表性的作品：

《中国，中国，鲜红的太阳永不落》	贺东久、任红举词 朱南溪曲
《新的长征、新的战斗》	乔 羽词 瞿希贤曲

《我爱我的称呼美》

贺东久、任红举词 胡 苹曲

《战友之歌》

刘苗鑫、杜 奇词 杜兴成曲

《走上练兵场》

刘 薇词 生 茂曲

《行进在祖国大地》

贺东久词 沈亚威曲

《五星红旗在我心上飘扬》

瞿 琮词 晨 耕曲

《当代中国之歌》

李幼容词 瞿希贤曲

《北京，希望之星》

马金星词 刘诗召曲

《理想之歌》

虞文琴、雷子明词 于林青曲

《青年、青年》

臧克家词 晓 河曲

《前进，强大的合成军》

石 祥词 唐 河曲

《青春进行曲》

郭兆甄词 孟宪斌曲

《振兴中华》

雷凤鸣、赵玉枢词 王锡仁曲

尽管这些歌曲在群众中的传唱面不如抒情歌曲那么广泛，但它们形式短小，感情豪放，热情地歌颂了自己伟大的祖国，表现了社会主义建设新时期人民群众和军队昂扬奋发的精神，它们与优美的抒情歌曲在内容上和风格上交相辉映，共同表达了时代的风貌。

少年儿童题材是歌曲创作中一个不可缺少的部分。这一时期所产生的优秀少年儿童歌曲有：

《少年，少年，祖国的春天》

李幼容词 寄 明曲

《嘀里嘀里》

望 安词 潘振声曲

《奶羔歌》

王振华词曲

《咱们从小讲礼貌》

刘 风词 李 群曲

《藤儿长长牵着瓜》

陈缙康词 王 建曲

《我有一个小书库》

刘 古词 沈亚威曲

《我们美丽的祖国》

张名河词 晓 丹曲

《海鸥》

金 波词 宋 军曲

《小青蛙，你唱吧》

金 波词 新 声曲

《“对不起”，“没关系”》

王玉田词曲

《我爱雪莲花》

赵起越词 黄虎威曲

这些作品，在思想内容和音乐表现上都比较注意少年儿童的特点，以活泼、明朗的音乐语言，表现少年儿童爱祖国、爱劳动、爱学习、注意文明礼貌的优良品德，刻画出新时期的少年儿童形象。

合唱艺术在中国近代音乐史上有着光荣的记录，早在抗日战争年代就曾产生过像《黄河大合唱》这样有深远的历史影响和高度艺术价值的作品。中华人民共和国成立以后，群众歌咏活动十分活跃，五六十年代出现了《我的祖国》、《英雄们战胜了大渡河》、《远方的客人请你留下来》、《牧歌》、《幸福河大合唱》以及《长征组歌》等一大批优秀之作。但是，由于社会文化生活变异等诸多原因，前些年，合唱艺术未能得到更充分的发展。于是，合唱作品便成了音乐创作中一个比较薄弱的环节，能够流传或有较大影响的作品不太多。下面列举的是近年来一些较有代表性的作品：

《周总理，您在哪里》	柯 岩词 施光南曲
《上海第三次武装起义——纪念周总理》	芦 芒词 贺绿汀曲
《把我的奶名儿叫》	黄宗英词 瞿希贤曲
《在希望的田野上》	晓 光词 施光南曲
《长江之歌》	胡宏伟词 王世光曲
《敦煌》	陈 克词 徐景新曲

为了改变合唱艺术发展缓慢的局面，政府各级文化部门和音乐家协会以及一些艺术团体，一方面大力组织合唱作品的演出（如 1982 年和 1986 年举办了两届“北京合唱节”），恢复群众歌咏运动的优良传统，另一方面积极扶持和鼓励合唱作品的创作，将合唱列为全国性音乐创作评奖活动的一个专项，从而有力地促进了合唱艺术的发展。

1986 年 12 月，文化部、广播电影电视部和中国音乐家协会举办了全国第五届音乐作品评奖活动，对近年来的合唱创作进行了一次全面的检阅。现在评奖结果已经揭晓，将一批优秀的合唱新作推到了我们的面前。这些作品是：

一等奖（1 首）

大型合唱：《云南风情》

张东辉词 田 丰曲

二等奖（5 首）

大型合唱：

《南方有这么一片森林》

向 彤、贺东久词 王祖皆、张卓娅曲

《蓝天、太阳与追求》	张慕鲁、常 畅配器
《诗经五首》	廖代谦、任卫新词 陆在易曲 金 湘曲
中、小型合唱：《雨后彩虹》	于 之词 陆在易曲
童声合唱：《哈雷慧星你好》	田逢俊词 张 龙曲

三等奖（18首）

大型合唱：《胡笳吟》（选自《胡笳十八拍》）	李焕之编曲
《中 国》	杨 炼词 张豪夫曲
《森林日记》	于 之词 张敦智曲
中小型合唱：《扬州慢》（根据姜白石原作）	钱兆熹改编
《长江，母亲河》	晓 岭、刘 薇词 王世光曲
《我的根啊在中国》	瞿 琮词 司徒抗曲
《春米歌》	李光信词 曹鹏举曲
《你可见过秋天的山岭》	陈 克词 陆在易曲
《把祖国打扮得更美丽》	陈克正词 彦 克曲
《芭蕉树》	（宋）李清照词 陈 怡曲
《绿色的小雨》	任卫新词 姜小鹏曲
《绿草地》	茅晓峰词 杨庶正曲
《红云》	刘 麟词 刘文金曲
《三月三》	高 枫、杨 勇词 雷雨声曲
《森林的春天》	徐思萱词 何 山曲
《四川民歌两首》	张 坚编曲
童声合唱：《景颇童谣》	张 俊词 鲍元恺曲
《朝霞》	陈 克词 陆在易曲

除了独唱、重唱、齐唱、合唱等传统的歌曲形式外，从 70 年代末以来，出现了一股“流行歌曲”的潮流。这股潮流的源头，最早可回溯到 30 年代流行于大都市的一部分格调“轻、软”或思想消沉的市民歌曲；1949 年新中国成立以后，这类歌曲连同与之风格相近的部分“轻音乐”皆属不被提倡的艺术品种。粉碎“四人帮”后，轻音乐逐步复苏，但随着国家对外经济、文化交流的扩大，香港、台湾、日本及欧美风格的“流行曲”很快就涌了进来，于是，这块艺术园地曾一度出现良莠相间、乱草丛生的现象，外来的酒吧间格调的“流行曲”与通俗的抒情歌曲混杂在一起，

迅速占领了群众音乐生活的部分领地，由于人们对这一现象缺乏思想准备和认识，致使一些趣味低下，表演粗俗的东西泛滥一时。1983 年秋天，文化部和中國音协等单位在沈阳举行了轻音乐座谈会，采取了一些积极有效的措施。1986 年初，在中国音协四届二次常务理事（扩大）会议上，音乐家们进一步正视了通俗音乐这一艺术品种的社会存在，专业音乐家不断介入通俗音乐并引导通俗音乐朝清新、优美、健康、高雅的方向发展。现在，“通俗音乐”作为一个内涵宽泛的艺术概念已经为人们所接受，它不仅特指那些过去曾被称作“流行音乐”风格的东西，而且还可以把一部分在群众中广为流传的抒情歌曲也包罗进去。从这个角度来说，通俗音乐的勃兴与繁荣也是中国近年来歌曲创作的特点之一。

目前，在中国影响较大而又较有代表性的通俗歌曲是《让世界充满爱》，这是一支献给 1986 “国际和平年”的歌曲，由中国具有国际影响的东方歌舞团组织创作，并由中央人民广播电台邀集来自全国各地的百余名歌星集体演唱。这首歌表达了中国青年一代追寻人类和平友爱的心愿。用流行歌曲的形式表现世界和平及人类之爱这样重大的主题，在以往的歌曲创作中还不多见。

三、交响音乐作品

中国交响音乐作品的创作开始于 20 世纪 20 年代，较有影响的作品是黄自（1904～1938，曾留学于美国欧柏林大学和耶鲁大学）的管弦乐曲《怀旧》。中华人民共和国成立以前，交响音乐的发展十分艰难而又非常缓慢，不但作品少，就连完整的交响乐队都不可能较长期地稳定存在。新中国成立以后，各大、中城市纷纷建立了管弦乐队，交响音乐的创作才开始活跃起来。这一时期的作品主要有：《山林之歌》（马思聪曲）、《瑶族舞曲》（刘铁山、茅沅曲）、《春节组曲》（李焕之曲）、《黄鹤的故事》（施咏康曲）、《嘎达梅林》（辛沪光曲）、《人民英雄纪念碑》交响诗（瞿维曲）、《青年》钢琴协奏曲（刘诗昆等曲）、《梁山伯与祝英台》小提琴协奏曲（何占豪、陈钢曲）、《长征》交响乐（丁善德曲）、《抗日战争》交响乐（王云阶曲）、《第一交响乐——浣溪沙》（罗忠镕曲）等。这些作品在音乐的民族性与通俗性方面取得了不少成功的经验，受到人民群众的喜爱，代表了新中国交响音乐发展初期（50 年代～60 年代初）的水平。

1966～1976 年的“文化大革命”，使交响音乐发展受到严重的摧残。“文革”结束后，交响音乐的创作才又逐步恢复起来。在这恢复期的最初阶段，曾出现过两首流传较广的管弦乐曲，一首是《北京喜讯到边寨》（郑路、马洪业曲），这首乐曲以

西南边疆少数民族音调为素材，描写粉碎“四人帮”的喜讯传来后，各族人民欢欣鼓舞的心情；另一首是小提琴协奏曲《抹去吧，眼角的泪》（李耀东曲），表现 1976 年周恩来总理去世后，全国人民极度悲愤地沉浸在“一月的哀思”中。这两部作品是对这一特定历史时期的真实写照，具有感人的力量。

经过将近五年的恢复和积累，1981 年 5 月，文化部、广播电影电视部和中国音乐家协会联合举办了全国第一次交响音乐作品评奖活动，集中展示了这一时期交响音乐创作的丰硕成果。这次评奖活动的获奖作品共 35 部，它们是从全国各地初选出来的近百部作品中经过认真评审而产生的。其中获得“优秀奖”的作品有 6 部，它们是：

《降 B 大调第一钢琴协奏曲——山林》	刘敦南曲
《交响幻想曲——纪念为真理而献身的勇士》	朱践耳曲
交响音画《云岭写生》	李忠勇曲
《云南音诗》	王西麟曲
第二交响乐——《清明祭》	陈培勋曲
交响音画《北方森林》	张千一曲

获得“优良奖”的作品有 12 部：

小提琴协奏曲《鹿回头传奇》	宗江、何东曲
交响音诗《三峡素描》	王义平曲
声乐协奏曲《海燕》	秦咏诚曲
管弦乐《广东民间乐曲三首》	罗忠镕曲
管弦乐《篝火》	黄维强曲
交响叙事诗《草地往事》	高为杰、唐青石曲
《九歌》第一组曲	朱广庆曲
交响组曲《长江画页》	钟信民曲
幻想曲《再见吧，妈妈》	孟宪斌曲
钢琴协奏曲《献给青少年》	饶余燕曲
管弦乐曲《四川民歌——打双麻窝子送给你》	黄万品曲
管弦乐《故乡》	努斯勒提·瓦吉丁曲

另有 17 部作品获得“鼓励奖”，其中包括一些较有社会影响的作品，如交响乐《离骚》（谭盾）、《钢琴与乐队》（罗京京）、交响叙事曲《十面埋伏》（王树）、管弦乐《序曲与舞曲》（黄安伦）小提琴协奏曲《抹去吧，眼角的泪》（李耀东）等。

这是中国近现代音乐史上第一次全国性的交响乐创作评比活动，其意义是重大的，有力地促进了交响音乐这一外来艺术品种在中国的发展。从艺术构思上看，这些获奖作品大都摆脱了建国初期一部分交响音乐作品存在的公式化和概念化的影响；从音乐表现上看，技巧的熟练与作品的精巧程度显著地提高了。此外，一些作品（如谭盾的《离骚》、罗京京的《钢琴与乐队》）在表现技法上的大胆探索和锐意创新的精神引起了人们的重视，为中国当代音乐创作注入了新的活力。

1981年是中国交响音乐创作的一个新起点，然而紧接而至的1982~1985年，却并未形成交响音乐持续发展的高潮期。造成这种现象的原因是多方面的。一方面，作曲家面对着“改革”和“开放”的时代，社会环境和文化生活有许多新的变化，他们对于历史和现状的认识，需要有一个比较和思考的过程；另一方面，近现代作曲技术有不少新的发展，中国作曲家对源源传入的国外20世纪作曲技法也需要经历一个从认识了解到确定是否吸收和如何借鉴的阶段。除此而外，这几年是通俗音乐急剧崛起的时期，这股浪潮迅速席卷了社会音乐生活的基层阵地，相形之下，处于严肃音乐顶端的交响音乐的殿堂则显得额外冷清，迫切需要音乐家深入到群众中去做交响音乐的普及工作，以加强和巩固交响乐艺术生存的社会基础，为交响音乐的发展储备力量。所以，这几年可以说是中国交响音乐创作的“积累期”。

经过许多指挥家、演奏家、作曲家、音乐教师和群众音乐活动骨干多年不懈的努力，1985年以来，交响音乐越过了听众寥寥的孤寂窘境，北京、上海等大城市的音乐爱好者掀起了“交响乐热”，对交响音乐创作的繁荣起了促进的作用。北京、广州、上海、沈阳等地的音乐家们还成立了“交响乐学会”或“交响音乐创作小组”，以试奏新作品及研讨创作问题为主要活动内容，这对交响音乐创作水平的提高有着积极的意义。在上述多种因素的推动下，从1985年底开始到1986年，中国交响音乐创作进入了一个繁荣时期。

这一时期的开端以1985年11月中央音乐学院青年作曲家谭盾提前修完硕士研究生课程举行个人交响作品音乐会为标志。这场音乐会演出了他的五部新作品：1. 序曲；2. 弦乐队慢板；3. 钢琴协奏曲；4. 乐队及三种固定音色（人声、低音单簧管、低音大管）的间奏曲；5. 两乐章交响曲。这些作品以独特的构思和奇异的音响显示了作者鲜明的艺术个性。其中，《弦乐队慢板》是根据作者的民族器乐合奏《拉弦乐组曲》第二乐章改写的，音乐宁静、深远；《乐队及三种固定音色的间奏》着眼于音色、音量的对比，音响凝滞、厚重；《两乐章交响乐》刚毅、深沉，音乐语言与古老的中原文化有密切的联系，表现了以黄河为象征的中华民族的伟力。谭盾在艺术创造上的大胆探索精神和所取得的成绩引起了人们的重视，他拉开了中国青年作曲家

一系列个人作品音乐会的序幕。

紧接着，在北京连续举行了青年作曲家的个人交响作品音乐会，汇成了中国交响音乐创作高潮期的一支强流。这些交响作品音乐会是由以下作曲家举行的：叶小钢（1985年12月）、瞿小松（1986年4月）、陈怡（1986年5月）、许舒亚（1986年12月）。

叶小钢音乐会的主要作品是：1. 《第一小提琴协奏曲》；2. 《八匹马》（民族乐器与小型乐队）；3. 《西江月》（小型乐队与打击乐）；4. 《老人故事》（单乐章交响乐）；5. 第一交响乐《地平线》。其中《西江月》曾于1984年底新西兰惠灵顿举行的第九届亚洲及太平洋地区作曲家大会音乐节上，由新西兰交响乐团首演，获得好评。《第一小提琴协奏曲》表达了作者对十年动乱岁月的反思，流露出悲凉、冷峻的感情。《老人故事》具有叙事和情节性，将中国北方的民间说唱（如单弦、京韵大鼓等）音调溶汇于交响乐中。《地平线》是这场音乐会中受到赞扬最多的作品，它以藏族音调为素材，构思宏伟，气势豪迈，充满激情。

瞿小松音乐会的作品是：1. 打击乐协奏曲（一个打击乐演奏者与管乐队）；2. 第一大提琴协奏曲；3. 《Mong Dong》（混合室内乐）；4. 第一交响乐。他的作品富于活力，十分粗犷，具有一种阳刚的美质。其中，创作于1984年的混合室内乐《Mong Dong》，是一部十分精巧的作品，音乐神秘、空旷、古朴而又带着浓厚的民间生活气息，博得了不同听众层的喜爱。由两个乐章组成的《第一交响乐》，题献给作者“1986年的朋友们”，这些朋友，和作者有着相近的生活经历，他们在新中国成立后生长，“文化大革命”中断了他们中学阶段的学习，曾经“上山下乡”务农或在社会底层生活，粉碎“四人帮”后才得以进入大学深造，并开始在各种不同的社会岗位（包括文学艺术创作领域）上崭露头角，成为大有可为的一代新人。这部交响乐情感激越，有大幅度的音响起伏，声部运行及和弦结构蕴含了强大的张力，成功地刻画了一代热血青年努力奋进的精神风貌。

女作曲家陈怡音乐会的作品是：

1. 《两组管乐与打击乐》。
2. 弦乐队合奏《萌》。
3. 中提琴协奏曲《弦诗》。
4. 室内管弦乐《多耶》。
5. 《第一交响乐》。

她善于从民歌和戏曲音乐中吸取营养，作品结构严谨明晰，音响新而不怪，风格明朗。室内管弦乐《多耶》是根据作者自己的同名钢琴曲编配的，它取材于广西

侗族的一种古老的歌舞音调，描绘了一幅欢快热烈的风俗画面。她的《第一交响乐》是1987年初中国青年交响乐团出访欧洲六国时的演奏曲目。

青年作曲家许舒亚由上海专程来京举行个人交响作品音乐会，他的曲目是：

1. 《第一小提琴协奏曲》。
2. 大提琴协奏曲《索》。
3. 室内乐《秋天的等待》。
4. 第一交响乐《弧线》。

其中，创作于1982年的《第一小提琴协奏曲》是作者的第一部大型作品，曾获美国齐尔品协会征集中国作品的一等奖，在小提琴演奏技巧上借用了中国乐器琵琶的“轮”、“抹”、“扫”等演奏法。他的作品意境深邃、含蓄，细部处理比较讲究。

除了上述一系列青年作曲家的作品音乐会外，中年作曲家李序（北京）也举行了个人交响作品音乐会（1986年7月）。这场音乐会集中演奏了他的第一至第四交响乐，四部交响乐的标题分别为：《英雄篇》、《忠魂篇》、《思痛篇》、《振兴篇》。这一套作品，试图用音乐形象来概括中国革命的历史进程，乐思明晰，语言朴素。

在中国近现代音乐史上，以作曲家个人名义举行交响作品音乐会还是不多见的，这些音乐会在1985~1986年连续举行，从一方面展示了中国交响音乐创作繁荣的景象，对这一时期整个交响音乐创作的发展无疑具有推动作用。除此之外，这一时期重要的交响乐作品还有：杜鸣心的交响幻想曲《洛神》（1981年）、《小提琴协奏曲》（1982年）；丁善德的《降B大调钢琴协奏曲》、交响诗《春》；王西麟的交响组曲《太行山印象》、交响音诗二首：“动”、“吟”；瞿小松的《弦乐交响乐》、交响组曲《山与土风》；周龙的交响诗《渔歌》、交响曲《广陵散》；刘念劬的《帕米尔风情》；马友道的交响组曲《油画五帧》；徐景新的交响音画《布达拉宫》；陆在易的交响音画《睡莲》；赵晓生的钢琴协奏曲《希望之神》；夏良的《大管协奏曲》；韩永的《小提琴协奏曲》；徐纪星的《第一钢琴协奏曲》；徐仪的《小交响乐》；陈钢的《双簧管协奏曲》；王震亚的《繁星颂》；李煜的《C大调第二钢琴协奏曲》等，都是比较有影响的作品。

1986年8月，中国唱片社上海分社等单位主办了交响音乐和民族器乐作品的评奖活动，其中交响作品部分，瞿小松的《第一交响乐》获得一等奖；杨立青的交响叙事曲《乌江恨》和郭文景的《川崖悬葬》获二等奖；贾达群的《龙凤图腾》、李滨扬的《第一交响曲》、潘国醒的《湘西印象》（交响组曲）获三等奖。这是继1981年全国第一届交响乐作品评奖以来又一次具有全国影响的评奖活动，目的之一是鼓励中青年作曲家的成长，年龄在50岁以上的作曲家的作品未列入评选征集的范围。

64岁的朱践耳(1922年生)是上海交响乐团的作曲家,在创作了获得第一届交响乐作品评比优秀奖的《交响幻想曲》(1980年)之后,又写出了交响音画《黔岭素描》(1982年)和音诗《纳西一奇》(1984年),这两部作品分别以中国西南边疆苗族、侗族(贵州)和纳西族(云南)的音乐为素材,描绘了少数民族的风土人情和精神风貌,在作曲技法上,有目的地运用了多调性叠置、线形和声和特性调式音列等手法,音乐风格新颖。1986年,朱践耳完成了他酝酿已久的《第一交响曲》,这是一部以“文化大革命”十年动乱历史为背景的艺术作品。作曲家以淋漓酣畅的笔法刻画了十年浩劫给中国人民带来的深重灾难,以炽热的感情讴歌了人民与黑暗势力的斗争,用娴熟的技巧勾勒出一幅宏大的历史诗篇。作曲家通过一系列鲜明的音乐形象展示了一场人性与兽性、真理与谬误的殊死搏斗,倾注了作曲家的感慨和愤懑,表达了作曲家对这幕历史性悲剧的深刻反省和严峻的思考。为了表达这一特定的生活内容,朱践耳广泛汲取和采用了多种西方现代作曲技法,并力图使之与中国传统的音乐特点及作品所表现的内容有机地结合在一起,从而使这部作品在内容的深刻和形式的完美上达到了一个新的高度。此曲于1986年5月在第12届“上海之春”首演,荣获创作一等奖;同年6月由上海交响乐团带来北京公演,引起强烈反响,被人们称赞为“真正的交响乐”。这部作品在中国现代音乐史上具有突破性的艺术价值,标志着中国的交响音乐创作进入到一个新的历史时期。

现在,中国与世界各国间的音乐文化交流日益密切,中国交响乐作品在国外演奏的机会逐渐增多。可以预见,随着这种交流的扩大,将有更多的中国交响乐作品会被介绍给世界人民。这种交流,对中国交响音乐创作的进一步繁荣必将起到积极的促进作用。

四、钢琴及欧洲管弦乐器独奏、重奏作品

钢琴及欧洲管弦乐器独奏、重奏作品在中国的创作发展历程与交响音乐创作发展的情况相类似。它们属于小型器乐创作的范畴,比较轻便,演奏形式也较为灵活,便于传播与推广。随着这些外来乐器在中国艺术教育及音乐生活中的普及,新中国成立后不久,这类创作就有了一定程度的发展。1963年,在极左的政治思潮影响下,曾刮起过一阵“西洋乐器”的“下马风”(解散管弦乐队,取消音乐艺术院校中的管弦乐演奏专业),接着又受到“文化大革命”的破坏,使这类器乐作品的创作受到很大摧残。当时,全国唯一用五线谱发表音乐作品的定期刊物——《音乐创作》(中国音乐家协会主办)于1966年起被迫停刊,长达10余年。

近 10 年来,钢琴和小型器乐作品的创作有较快的发展。这一时期出现的主要作品有:储望华的钢琴曲《浏阳河》、《新疆随想曲》、《第一钢琴奏鸣曲》,陈钢的小提琴曲《我爱祖国的台湾》、《阳光照耀着塔什库尔干》,黄虎威的小提琴曲《赛里木湖抒情曲》,王树的大提琴曲《心潮》,魏群、贾双的小号独奏《音乐会练习曲——春天的歌舞》,黎英海根据同名琵琶曲改编的钢琴独奏《夕阳箫鼓》,刘庄改编的木管五重奏《春江花月夜》等。

这一时期,生活和工作在东北黑龙江的中年作曲家汪立三创作了一系列的钢琴作品,受到人们的注目。他根据同名秧歌剧曲调改编的钢琴独奏曲《兄妹开荒》,散发出陕北泥土的芳香。《东山魁夷画意》是受日本著名画家东山魁夷画引发而创作的一部钢琴组曲,它包括四个乐章:《冬花》、《森林的秋装》、《湖》、《涛声》。作曲家根据自己对画面的感受,展开丰富的艺术想象,创作了鲜明、生动的音乐形象。在《涛声》中,利用低音密集的“音块”和上方声部多调性平行的“旋律流层”,描绘出寺庙的钟鼓之声与海涛的轰鸣,气势磅礴。其后,他又创作了《他山集——序曲与赋格五首》,作曲家试图借用欧洲音乐的赋格形式,表现中国的传统文化精神,为此,他有意识地为这五首赋格加上了具象的小标题,它们是:《书法与琴韵》、《图案》、《泥土的歌》、《民间玩具》、《山寨》,在这套作品中,复调音乐的各种技术形态处于隐蔽的位置,而着力于音乐形象的刻画。此外,汪立三还用十二音技法创作了钢琴曲《梦天》,用来表达唐代诗人李贺同名诗高远、浩渺的意境,音乐充满着梦幻的神奇色彩。他的这批产生于 70 年代末尾到 80 年代开端时期的作品,不仅意蕴深沉、形象鲜明,而且在表现技法上带有明显的开创性,是中国钢琴音乐创作的重要收获。

这一时期,还产生了上海作曲家刘念劬的钢琴弦乐四重奏《五代飞天图》,这部作品取材于中国西部丝绸之路上的敦煌壁画。林华的钢琴弦乐五重奏《桃花坞木刻年画》,则表现了江南民间艺术质朴而粗放的艺术风格。许舒亚根据湖南西部采风的感受,写了弦乐四重奏《苗歌》。葛甘孺在赴美国深造前创作了无伴奏大提琴独奏《遗风》。北京的青年作曲家瞿小松创作了小提琴曲《山之女》、《谷》和大提琴曲《山歌》,最后这部作品与叶小钢的大提琴曲《中国之诗》同获美国齐尔品协会作曲比赛第一名。周龙创作了小提琴曲《太平鼓》和大提琴曲《五魁》,陈远林写了《第一弦乐四重奏》和为小提琴与钢琴而作的《小奏鸣曲》,武汉的周晋民根据湖北民歌音调,写了钢琴五重奏《扬歌与山鼓》,生长在四川的青年作曲家郭文景写了小提琴无伴奏组曲《川调》,广西的青年作曲家陆培写了钢琴独奏《山歌与铜鼓乐》。这些作品,不同程度地将西方 20 世纪作曲技法与中国民族音乐传统结合起来,取得了可喜的成绩。在这方面,具有典型意义的作品是谭盾于 1982 年创作的《第一弦乐四重奏——

风·雅·颂》，这部作品包括三个乐章，分别以中国古代《诗经》的三个组成部分“风”、“雅”、“颂”作为不同乐章的标题。第一乐章采用奏鸣曲式，第二乐章为三部曲式，第三乐章是变奏曲式。音乐广泛地从中国传统的戏曲、古琴曲（《梅花三弄》、《幽兰》）和少数民族古老歌谣中吸取特征音调加以变化发展，并将中国传统乐器的某些演奏技法（如古琴的吟、揉、滑指；琵琶的轮指、扫弦等）运用在弦乐四重奏中。作品力图表达中国文化中的民族精神，音乐结构富于逻辑性，语言新颖，取得了良好的效果。1983年，在德累斯顿国际韦伯室内乐作曲比赛中，这部作品受到国际评委的高度评价，获得二等奖。这是中国作曲家近年来第一次在世界性的作曲比赛中取得的成功。同时，中国的音乐表演艺术也在进步中，除声乐外，小提琴、钢琴和弦乐四重奏的演奏水平提高很快，常在各种国际比赛中获奖，这对创作的发展是有促进作用的。

但是，钢琴和欧洲管弦乐器独奏、重奏艺术在中国的发展历史毕竟不长，缺乏优秀曲目的积累。为了鼓励这一艺术品种的发展，全国第四届音乐作品评奖就以钢琴和欧洲弦乐器独奏、重奏作品作为此次评奖活动的专项内容，这一决定，反映了中国当代音乐创作正朝着多样化和专业化的方向健康发展。经过充分的筹备，这次评奖活动1985年7月在云南昆明举行，并采用现场演奏代替仅依据乐谱和录音带进行评选的惯常做法，把评委们关在屋子里评选变成了公开的音乐会演出，收到了良好的效果。这次评奖在28个省、市、自治区经过初选确定下来的78部作品中进行，结果如下：

一等奖（5名）

钢琴独奏《长短的组合》	权吉浩
弦乐四重奏《琴曲》	周 龙
弦乐四重奏《边寨素描》	李晓琦
钢琴独奏《多耶》	陈 怡
钢琴独奏《涛声——选自东山魁夷画意》	汪立三

二等奖（7名）

大提琴四重奏《为四把大提琴而作的乐曲》	张千一
钢琴三重奏《玉门散》	张庆祥
小提琴独奏《幻想曲》	夏 良
《第一弦乐四重奏——为纪念鲁迅先生而作》	关 峡
《A调弦乐四重奏》	张千一

钢琴五重奏《赋格音诗》

曹光平

弦乐四重奏《川江叙事》

郭文景

三等奖 (12 名)

大提琴独奏《巴》

郭文景

大提琴独奏《摇篮曲》

徐锡宜

《第一弦乐四重奏——青春年华》

敖昌群

小提琴独奏《草海音诗》

张 柯

大提琴独奏《狂想曲》

瞿小松

钢琴独奏《川西高原素描》

崔炳元

低音提琴独奏《禅》

石正波

钢琴独奏《江西民歌五首》

董为杰

钢琴三重奏《山民印象》

彭志敏

钢琴独奏《幻想舞曲》

韩兰魁

弦乐五重奏《叙事曲》

邹明辉

小提琴独奏《山情》

杨歌阳

此外,参加这次评奖活动现场演奏的钢琴家李坚、鲍蕙荞,中央音乐学院和北京市的两个弦乐四重奏组还获得了优秀演奏奖。

这次评奖活动明显地反映出中国专业音乐创作水平的普遍提高,作品的题材和所表现的生活内容扩展了,创作手法和技巧也有许多新的尝试。不少作者——特别是青年作者,在借鉴国外近现代音乐创作的某些经验并努力设法结合中国民族音乐传统方面做了有益的探索。评选的结果表明,引人注目和较受欢迎的往往是一些较少陈旧感而又多少能带来一些新鲜气息的作品。例如,朝鲜族青年作曲家权吉浩的钢琴独奏曲《长短的组合》,将朝鲜族民间音乐中特有的节奏形态作了充分的发挥,使作品充满了活力。周龙的弦乐四重奏《琴曲》,取材于古琴曲《渔歌》,乐曲在频繁的调性转换和多重调性结合中,努力保持原古琴曲的某些五声性旋律骨架,又在弦乐器中借用一些古琴的演奏法,表现出唐代文学家柳宗元在《渔翁》诗中所描绘的优美意境。陈怡的钢琴曲《多耶》,运用了自由十二音和中国“十番锣鼓”的节奏组合方式,将广西侗族民歌与独特的京剧音调片断揉合在一起,进行艺术再创造,表达了作者置身于一个热闹的民间歌舞场面时的感受。在这次评奖活动中,有两部作品引起了较大的争议,一部是张千一的《为四把大提琴而作的乐曲》,另一部是瞿小松的大提琴《狂想曲》,争论的焦点与这两部作品较明显地使用了“现代派”技法有关。经过

充分的讨论和慎重的评议，这两部作品都得到了奖励，反映了评委们对创作风格和技法上的探索精神所取的扶持态度。这次别开生面而又成功的评奖活动，对钢琴、管弦乐独奏、重奏曲的创作以及其他形式的音乐创作都有深远的影响。

就在这次评奖活动的前两个月（1985年5月），《音乐创作》编辑部举办了“小型器乐独奏征稿活动”，评选出来的一等奖是：钢琴独奏《长短的组合》（权吉浩）、小提琴独奏《幻想曲》（夏良）；二等奖是竖琴独奏《西域行》（王晓光）、b小调小提琴奏鸣曲《敖昌群》、钢琴独奏《新疆幻想曲》（邓尔博）；三等奖是钢琴独奏《托卡他》（王千一）、钢琴独奏《即兴诗八首》（孙振兴）、单簧管与钢琴《回旋曲》（贾达群）、单簧管独奏《苗寨即景》（陆培）、无伴奏低音提琴独奏《禅》（石正波）。另外还有两首获三等奖的民族器乐作品：琵琶独奏《横琶尺八传乡音》（唐朴林）、新竹笛独奏《金陵游》（蔡敬民）。在获奖的10首钢琴和欧洲管弦乐器独奏作品中，虽然有4首与稍后举行的全国第四届音乐作品评奖活动的获奖作品有所重复，但反映了音乐界对这种艺术形式的普遍关心。

由于钢琴和欧洲管弦乐器独奏、重奏的创作和演奏较为方便，因而容易被作曲家用来当作艺术上探索 and 创新的“实验园地”。近年来，在中国这块艺术园地里开放的花朵是千姿百态的。例如，瞿小松的大提琴《狂想曲》，以非常规的演奏方式来实现新音色的开掘，充分发挥音色因素在音乐作品中的表现功用。陈铭志的《钢琴小品八首》，借用了中国第一首十二音序列歌曲《涉江采芙蓉》（罗忠镕曲）的序列，运用十二音作曲法加以处理，试图在同一序列的框架内塑造出不同的音乐形象。罗忠镕创作于1985年的《第二弦乐四重奏》由八个段落组成（连续演奏），其中主要段落突出了节奏的表现意义，采用了苏南“十番锣鼓”中三个锣鼓牌子的节奏——“十八六四二”（第二段）、“鱼合八”（第四段）、“蛇脱壳”（第七段），并以一个五声性的十二音序列作为全曲音高组织的基础，用来增强全曲的统一性。他的另一首作品《钢琴曲三首》（1. 托卡塔，2. 梦幻，3. 花团锦簇，作于1986年），由几个十二音腔和序列贯穿，采用了“节奏增值”、“复合节奏”和“无节拍”等手法，第三首曲子还使用“菲波拉齐”数列来控制，音响色彩华丽多变。武汉青年作曲家彭志敏创作的钢琴曲《数》（1985年作），包括两个乐章：

1. 《夜曲》，其结构的依据是这样—个数学公式： $(a_n = a_1 + (n-1)d (a_1=1, d=1))$

II. 《风景系列》，乐曲的结构由“菲波拉齐”数列控制，其公式为：

$$F = \frac{1}{\sqrt{5}} \left[\left(\frac{1+\sqrt{5}}{2} \right)^n - \left(\frac{1-\sqrt{5}}{2} \right)^n \right]$$

这首作品，是中国作曲家用“数控作曲法”进行音乐创作的一次尝试。这类手

法目前尚处于探索阶段，其艺术的生命力，还有待时间检验。

四、中国传统的民族器乐作品

中国传统的民族乐器，如古琴、竹笛、唢呐、笙、管、箫、琵琶、古筝、三弦、扬琴、二胡和各种打击乐器等，有着悠久的历史。它们不仅自成系统，有自己传统的演奏曲目和演奏方式，而且还广泛运用于戏曲、说唱及宗教礼仪之中。这些乐器，在群众中流传很广，与人民生活的联系十分密切。千百年来，民族器乐的曲目皆为演奏家自己创作，形成了作曲、演奏、乐谱流传三位一体的传统。到了近代，经过1919年“五四”新文化运动以后，民族器乐曲的创作逐渐显示出它的独立意义，产生了像刘天华（1894~1932）这样的一代宗师。即使如此，作曲——演奏——乐谱流传（或教学）三位一体的传统并没有根本的改变（包括著名的民间盲艺人“瞎子阿炳”也是这样）。这种传统，一直延续到1949年全国解放。

新中国成立以后，民族器乐曲的创作得到了很大的发展，三位一体式的创作——传播环节逐步被突破，出现了一些专业知识全面的民乐作曲家，产生了一批新型的作品。如二胡曲《山村变了样》、《豫北叙事曲》、《三门峡畅想曲》，笛子独奏曲《荫中鸟》，三重奏《春天来了》，合奏《翻身的日子》、《瑶族舞曲》、《喜洋洋》等。从这些作品中，我们可以看到民族器乐曲的创作在反映新的社会生活以及在艺术表现上发扬传统、借鉴创新等方面所取得的显著进步。但是，也有部分作品表现手段较为单一，旋律发展手法不够丰富，乐曲的结构出现了“慢—快—慢”或“快—慢—快”的三段体固定模式，乐队的编制和音乐织体盲目向欧洲交响乐队看齐，和声思维也多受大——小调式和声风格的影响，这样的作品就使独具韵味的中国传统民族器乐失去了许多优秀的艺术品格。“文化大革命”及其前后相接的一段时期，民族器乐曲的创作处于不太景气的状态。

粉碎“四人帮”以后，民族器乐曲的创作逐渐发展起来。针对过去民乐创作中存在的问题，一些有影响的作曲家（如李焕之）对民族器乐曲的创作规律进行了理论上的探讨和研究，就如何提高民乐作品的创作质量问题发表了许多好的意见，这为突破民乐创作上的“框子”和“套子”起到了积极的促进作用。

为了鼓励民族器乐曲的创作，文化部、广播电影电视部和中国音乐家协会等单位于1983年底在江苏无锡举行了全国第三届音乐作品（民族器乐专项）评奖活动，对1976年10月以来的民乐创作进行了全面的检阅。经过半个多月严肃认真的评选，评委们在全国各地选送推出来的211首作品中评选出78首优秀作品，并分别给予了

奖励。这些获奖作品，形式多样，有合奏音诗、音画、协奏曲、交响诗、组曲等大型作品，也有小型乐队合奏、重奏、齐奏、独奏、打击乐合奏等中小型作品。

获得一等奖的不同形式作品共 8 首：

笛子独奏《秋湖月夜》	俞逊发、彭正元曲
三弦独奏《边寨之夜》	费坚蓉曲
重奏《观花山壁画有感》	徐纪星曲
二胡协奏曲《长城随想》	刘文金曲
合奏音诗《流水操》	彭修文曲
合奏《蜀宫夜宴》	朱舟、俞抒、高为杰曲
小合奏《丝路驼铃》	刘锡津曲
合奏《达勃河随想曲》	何训田曲

获得二等奖的作品共 13 首：

琵琶独奏《新翻羽调绿腰》	杨洁明曲
三弦独奏《川江船歌》	池祥生曲
笙独奏《湘妃竹》	崔君芝、李宝树曲
二胡独奏《陕北抒怀》	陈耀星、杨春林曲
四重奏《空谷流水》	周龙曲
弹拨乐独奏《祖国是花园》	艾伯都拉吐尔地、周吉曲
合奏音诗《骊山行》	饶余燕曲
笛子与乐队《阿诗玛叙事诗》	易柯、易加义、张宝庆曲
合奏《水之声》	阎惠昌曲
广东音乐《思念》	乔飞曲
合奏《飞天》	徐景新、陈大伟曲
合奏《湘西风情》	杨乃林、李真贵、王直曲
弹拨乐合奏《驼铃响叮》	顾冠仁曲

(获得三等奖的 35 首作品以及获鼓励奖的 22 首作品名单略)

除此而外，专门设立了两个“荣誉奖”，用以表彰参加此次评奖委员会工作的两位对民乐创作有贡献的作曲家及其作品：

李焕之的古筝与乐队《汨罗江幻想曲》

胡登跳的丝竹乐五重奏《欢乐的夜晚》

产生于最近 10 年间的民族器乐作品，无论数量还是质量都大大超过了过去 27 年（1949~1976）的创作水平，民族器乐这块古老领地呈现出一派丰收图景。不少作品音乐表现的深刻性与音乐语言的生动性结合得较好，艺术技巧趋于熟练，形式更加多样，对乐器演奏技巧的发挥也有新的探索。如古筝与乐队《汨罗江幻想曲》，是作曲家李焕之 1980 年 10 月应香港音乐家林乐培先生之约而创作的，他以中国古代春秋战国时期（公元前 8~3 世纪）伟大诗人屈原的历史悲剧为题材，从晚唐古琴曲《离骚》中吸取艺术表现的精髓，对该曲中有特性的旋律片断进行创造性发展。曲式上打破了“ABA”的三段体常规，根据音乐表现的需要和发展逻辑，借鉴欧洲奏鸣曲式的某些原则，形成了一首幻想曲风格的特殊结构。多声手法上更多使用复调音乐技巧，织体流畅而富于表情。^[3]在尽量发挥古筝传统演奏技巧的同时，还深入开掘了一些新的手法，如在八度泛音之外加用五度泛音，扩大了乐器的表现能力。这部作品 1981 年 3 月在香港亚洲作曲家大会上首演，获得了成功。再如刘文金创作的二胡协奏曲《长城随想》，作品没有直接采用现成的民歌音调，而是广泛地从民歌、戏曲、说唱、古代器乐曲中吸收养分，创造出呼吸宽广、情蕴深沉而又器乐化了的主题，抒发了作曲家爱国主义的情怀。结构上采取中国传统乐曲中常见的单主题连绵发展的手法，在主题的不断变奏、更新的过程中逐渐赋予新的因素，造成音乐内在的动力感。和声上体现了“由横生纵”的原则，从横向进行的旋律中挖掘具有民族色彩的和声因素，使和声与旋律溶结为一体。在演奏技法上，充分运用二胡的长弓与慢弓，以突出音乐的歌唱性与抒情性。这些成功之作赢得了群众的喜爱。

这一时期，一些长时间销声敛迹的古代乐器，由于有了新的演奏曲目，也被搬上了音乐舞台，放出了新的光彩。沉默了几个世纪的古代箜篌，奏出了动人的“湘妃”调。埋藏在地下两千余年的曾侯乙编钟，被仿制成可供实际演奏用的“文物乐器”，由武汉音乐学院和湖北省博物馆于 1984 年秋带到北京，成功地举行了“编钟音乐会”，引起了人们极大的兴趣。昔日作为古代帝王陪葬品的“宫廷乐队”，除编钟外，还有编磬、簋、埙、排箫、竽、七弦琴、瑟、鼓等乐器，又尽量以原来的组合方式，奏响在湖北省歌舞团创作的《编钟乐舞》的音乐中。

这些成果的取得，与民族器乐传统创作方式的改变有直接的关系。一些有才华的器乐演奏家努力学习作曲技术，以自己丰富的演奏实践为基础，创作了一批有特点的作品，如笛子演奏家俞逊发创作的《秋湖月夜》、三弦演奏家费坚蓉创作的《边寨之夜》都获得了创作一等奖；另一方面，一些专业作曲家涉足于民族器乐的创作领域，响亮提出“走民族自己的路”的口号，他们深入学习民族民间音乐，了解与掌握民族乐器的表现性能，为民族器乐的创作带来了新的活力。有些出自于青年作

曲家之手的作品，在技法的运用上表现出了大胆的探索创新精神，如女作曲家徐纪星的《观花山壁画有感》、何训田的《达勃河随想曲》、阎惠昌的《水之声》等，取得了可喜的成绩。这些都标志着新型的民族器乐曲创作已经度过了不大引人注目的发展阶段，开始进入了一种专业性较强而带有广泛实验性和探索意义的新时期。

创作社会主义的民族音乐作品，是中国作曲家们共同追求的目标，但是，如何实现这个目标，不同的作曲家在不同的作品里就可能有不同的做法。于是，对创作方法、风格、技巧等问题的探讨，是音乐家们普遍关心的。这些问题，在当代民族器乐的创作领域内，直接表现为如何借鉴国外近现代作曲技法这个问题上。对此，人们的认识也不完全一致。这种认识上的差异在 1983 年底民乐创作评奖活动中已经有所反映，但由于当时明显地使用近现代技法的作品还比较少（据担任评委的作曲家李焕之统计，78 首获奖作品中只有 6 首属此类，仅占十三分之一），因而，不同的意见较容易得到统一。但是，发展到后来，情况就有所变化了。

1985 年 4 月 22 日，当时在中央音乐学院攻读硕士学位的研究生谭盾，在中国音协创作委员会、中央音乐学院作曲系、民乐系、实验乐团的支持与合作下，举行了“中国器乐作品专场音乐会”。曲目有：

一、山谣（管子、唢呐、三弦、打击乐四重奏）。

二、双阙（二胡与扬琴）。

三、南乡子（古筝与箫）。

四、为拉弦乐器而作的组曲：

1. 宽广的行板 2. 柔板 3. 急板

五、三秋（为古琴、埙、女高音而作）。

六、为弹拨乐而作的五首小品：

1. 行板 2. 慢板 3. 慢板—快板 4. 散板 5. 跺板

七、竹迹（一支笛子的独白）。

八、二架古筝与女高音。

九、琵琶协奏曲。

十、剪贴（为吹管乐器及打击乐器而作）。

这场音乐会由于大部分作品具有独特的艺术构思，新奇的音响色彩和非常规的创作方法，而在北京音乐界引起了强烈的反响。

这位青年作曲家声称，他的这些作品并不以运用西方 20 世纪作曲技法为目的，而是力图追溯中华民族音乐之本，探寻与民族传统文化精神相适应的音乐语言与表现手段。人们虽然对这位青年作曲家艺术上的大胆探索精神大都表示赞赏，但在具

体评价作品和这场音乐会的得失时，却反映出两种截然不同的意见。北京一家有影响的音乐理论刊物《中国音乐学》杂志的记者曾形象地以《一石激起千层浪》为题，对这些大相径庭的意见客观地进行了报道。紧接着，就在同年5月，包括谭盾在内的一批青年作曲家（瞿小松、周龙、朱世瑞、陈怡、俞逊发）又在北京举行了一场“民族器乐新作品音乐会”，进一步展示了他们相近的美学追求，同时也体现了他们各有差异的个性。

这场音乐会演出的作品，除谭盾的两件外，尚有：

六重奏《却》、大合奏《两乐章音乐》（瞿小松）、组合打击乐独奏《钟鼓乐三折（戚·雱·旄）》、打击乐与民族乐队协奏曲《中国狂想曲》（周龙）、丝竹乐五重奏《古风》（朱世瑞）、小合奏《楔子》（陈怡）、笛子独奏《炎》（俞逊发）。

这种探索甚至出现在一向被视作民族音乐特点保存得最集中的正宗乐器——古琴上。1986年10月，中国著名古琴大师吴景略诞辰80周年和从事古琴生涯60年之际，在北京举行了“古琴新作演奏、研讨会”，会上演奏了十首新作，其中青年作曲家周龙、周晋民、阎惠昌、李滨扬、赵石军等人的几首作品均在技法上明显地表现出对传统的继承、扬弃与创新，使这门古老的艺术同样也面临着观念和技法变革的挑战。

除北京外，上海、成都、武汉、西安等地的一些作曲家近年来也表现出对民族器乐创作进行大胆探索的兴趣，并取得了初步的成果。如四川音乐学院青年作曲家何训田创作的七重奏《天籁》（获1986年《中国唱片奖》民乐作品的首奖），打破了十二平均律的音阶组合方式，改用带有任意性的微分音律，试图使自己的作品接近自然天成的境界。这种创作方法，引起了乐器制作、演奏法和记谱法等一系列环节的革新。类似的这种探索与革新，是否能真正给中国传统器乐曲的创作带来持续的发展和繁荣，还有待历史作出判断。但是，作为音乐创作的一个领域，中国传统乐器新音响的开掘和艺术表现幅度的拓展，对于当代中国作曲家来说，是特别富于吸引力的。中央民族乐团团长、作曲家刘文金预言：“民乐有可能成为我国器乐创作领域中一项别具艺术魅力和技术潜在能力的特殊课题。”

五、歌剧、舞剧及其他音乐作品

（一）歌剧

戏剧与音乐相结合的艺术传统（“戏曲”）在中国具有悠久的历史，对1919年“五四”运动后出现的“新歌剧”有着明显的影响，所以，虽然中国新歌剧产生的历史

不长，但却发展得相当迅速。到 60 年代初期，已经有了一批深受群众欢迎的歌剧剧目，如《白毛女》、《小二黑结婚》、《洪湖赤卫队》、《草原之歌》、《红霞》、《红珊瑚》、《江姐》等，是中国近、现代音乐创作中有突出成就的艺术品种之一。粉碎“四人帮”以后，歌剧创作也恢复得比较快，据中国音乐家协会 1985 年统计，全国现有专业歌剧团及能经常上演歌剧的歌舞团、文工团共 150 个左右，从 1979 年到 1985 年，新创作了不同规模（大型或小型）、不同类别的歌剧近 300 部，其间，在 1979~1980 年内，新剧目的产生比较集中。在这众多的剧目中，按题材分类，有如下较有影响的作品：

1. 历史题材方面

《傲蕾·一兰》（丁毅、田川编剧、刘易民、王云之作曲），1979 年由中国人民解放军总政治部歌剧团在北京演出。这部歌剧描写了两百多年前在中国北方黑龙江一带生活的达斡尔族抗击外来侵略的历史，塑造了女英雄傲蕾·一兰不怕牺牲、不畏强暴的形象。唱词质朴；音乐以丰富多彩的达斡尔族民间音乐为创作的基调，旋律流畅、感人；使用了加入民族乐器的管弦乐队伴奏，配器简洁，有一定的表现力。

但这部歌剧主要人物的唱腔受民歌的局限较多，优美有余，戏剧性展开不够；反面人物的音乐略有表面化和脸谱化之嫌。这些弱点，在同时期的其他一些歌剧之中也不同程度地存在着。

1979 年，武汉歌舞剧院在北京上演了歌剧《启明星》（王伟民编剧，李井然作曲），表现的是 17 世纪蒙古族土尔扈特部落历经艰辛、长途跋涉，从俄罗斯回归祖国这一真实的历史事件。为了剧情的需要，这部歌剧的音乐以蒙古族民歌为基础，揉进了与之相近的汉族民歌因素，同时还运用了俄罗斯风格的音调，三种不同风格的音乐彼此间的过渡、对比与结合比较自然，唱白之间的交替也比较通畅。

2. 中国近代革命斗争题材方面

1979 年，在中国人民解放军建军 52 周年的时候，海军政治部歌剧团演出了《壮丽的婚礼》（任萍、向阳编剧，吕远作曲），以 1927 年广州起义为背景，表现了中国无产阶级革命烈士周文雍、陈铁军坚强的革命意志和共产党员高尚的道德情操。周、陈二人为了斗争的需要，用夫妻名义作掩护，一起从事革命活动。被反动派逮捕以后，在敌人的刑场上大义凛然，视死如归，并以诀别作为婚礼，剧情十分感人。这部歌剧的音乐吸取了广东粤剧、潮剧的一些音调，具有浓郁的地方特色。女主角陈铁军的唱腔柔中带刚，富于表现力。相形之下，男主角周文雍的音乐写得比较单薄，抒情性与戏剧性还不够强烈。

同类题材的歌剧尚有《带血的项链》(王志、陈宜编剧、王洛宾作曲)、《琵琶行》(张重天编剧、刘大鸣作曲)、《贺龙之死》(晏甬编剧、舒铁民作曲)、《火红的木棉花》(丁毅、田川、王朝柱编剧、王云之、刘易民作曲)、《冬雪春花》(单文、赵忠、林荫梧编剧、胡士平作曲)、《沂蒙儿女》(李二编剧、孙正、臧东升作曲)等。这些剧作大部分是由中国人民解放军所属的文艺单位创作演出的。

3. 现实生活题材方面

中国歌剧舞剧院于1979年在北京公演的《星光啊,星光》(张思凯、所明心、谢友良编剧,付庚辰、扈邑作曲),是粉碎“四人帮”后产生得较早的一部歌剧作品。它揭露“四人帮”残酷迫害革命老干部的罪行,歌颂革命者与“四人帮”进行的英勇斗争。音乐主题是一首五声性旋律的分节歌,流畅、优美,结构单纯,以独唱、重唱、合唱、伴唱等形式在剧中反复出现,给人留下深刻的印象。

1983年,由南京部队歌舞团公演的《芳草心》(何兆华、向彤编剧,王祖皆、张卓娅作曲),是一部反映80年代城市青年思想情操的歌剧。这部歌剧没有宏伟、壮观的场面,充分发挥了音乐的抒情功能,格调清新、淡雅,并成功地创作了一首名为《小草》的主题歌,它不以某一地区特性的民族音调为摹本,而是根据剧情需要进行综合创造,着眼于刻画人物、深化主题,达到了通俗性与艺术性相结合的艺术目的。于是,这首歌颂普通人崇高心灵的主题歌便成为近年来深受人民喜爱并在群众中广为传唱的一首佳作。这一优美动情、结构严谨的音乐主题在剧中多次重复,充分展现了这部歌剧的抒情性格。

1984年,四川省重庆歌剧团在北京公演了歌剧《火把节》(陆荣编剧,金干、杨宝智作曲),以中国共产党十一届三中全会后,农民走上富裕道路为背景,描写了勤劳美丽的彝族姑娘依洛,用自己的劳动收入,还清包办婚姻的身价,赎回了自由的爱情。这个故事是新的,人物间的矛盾冲突也是新的,生活气息十分浓郁。为了创作好这部歌剧,作者们曾9次深入到彝族聚居的四川凉山地区,观察、体验农村生活。剧情通过歌曲联缀的形式展开,音乐以彝族民歌为基调,吸收了彝族民间乐器月琴和口弦的音乐特点,塑造了朴实、优美的音乐形象。它继承了中国戏曲包容唱、做、念、打的优良传统,是一部剧本、音乐和表演“三好”的歌剧。

4. 根据民间故事、传说改编的歌剧和少数民族题材的歌剧

由于题材的丰富,这类作品在中国歌剧创作中占有较大的比重。

1979年,陕西省延安地区歌舞团在北京演出了歌剧《兰花花》(刘艺编剧,贺艺作曲)。兰花花是一个贫苦农民的女儿,她从小生得乖巧,远近闻名。地主周秃头妄

图霸占她，她愤然反抗，终于争得了自己的幸福。这个故事原是随着优美的同名叙事民歌的传唱而家喻户晓的。歌舞剧《兰花花》以陕北地区的民歌、民间舞蹈及秧歌剧为基础，将原民歌《兰花花》的情节与另两首著名的民歌《五哥放羊》、《四保搅工》所叙述的内容结合起来，构成了一对恋人悲欢离合的故事，歌颂了劳动人民的青年男女之间忠贞不渝的爱情。这部歌舞剧集中地展现了陕北民间歌舞艺术的魅力。

1980年，宁夏回族自治区歌舞团演出了歌舞剧《曼苏尔》（张宗灿编剧，王华元作曲），它叙述美丽的龙宫三公主与放羊娃曼苏尔（花儿歌手）之间纯洁的爱情故事。音乐以回族民歌“花儿”为基础，表演上歌舞并重，富有鲜明的地方特色，是一出闪烁着回族文化光辉的歌舞剧。

同年，新疆维吾尔自治区歌剧团演出了维吾尔族古典歌剧《艾里甫——赛乃姆》。它根据同名的民间叙事诗改编，通过一对维吾尔族青年的爱情故事，表现封建制度下正义战胜邪恶的斗争主题。音乐的原型是维吾尔族著名的民间音乐“木卡姆”，并有民间歌手在传唱中不断加工的基础，所以这部歌剧可以看作维吾尔族民间音乐的结晶。

1981年，中央歌剧院演出了歌剧《第一百个新娘》（胡宪廷、徐学达、李树盛编剧，王世光、蔡克翔作曲），主人公是新疆维吾尔族民间故事中的传奇人物阿凡提，他扶弱抑强、主持公道，是正义的化身、真善美的代表。他倒骑着毛驴，弹着热瓦甫，唱着《阿凡提之歌》在民间游历，是一个性格热情、幽默而又深受群众喜爱的人物。作为假恶丑代表的是残暴的国王和愚蠢的丞相，作者对他们进行了无情的嘲讽。由于故事情节的离奇，在表现上相应地采用了夸张手法，使这部歌剧富于喜剧色彩。尽管它同样取材于民间传说，也同样以特定的民间音乐为表现素材，但比起上面三部同类题材的歌剧来，在艺术处理上创作的成分相对来说要重一些。作者一方面到新疆进行采风，深入学习维吾尔族民间音乐，另一方面又借鉴外国喜歌剧和轻歌剧的有益经验。音乐具有浓郁的新疆风味，朴素自然，形象生动，宣叙调也写得较流畅，在突破反面人物音乐脸谱化方面取得了一定的经验。

1980年，辽宁歌剧院上演了歌剧《情人》（鲁东勇、刘文玉编剧，雷雨声、杨余燕作曲），后来经过加工修改，于1986年在北京公演。这是一部以藏族生活为题材的歌剧，围绕着一对藏族青年恋人的家世，展开了复杂的情与仇的矛盾冲突。这部歌剧，戏剧同音乐的关系处理得比较好，音乐材料的呈示、展开及形成高潮与戏剧结构同步，共同完成组织情节、刻画人物的任务，使说与唱、戏与乐结合成一个艺术的整体。

5. 根据文学名著改编的歌剧

这方面突出的作品是1981年纪念中国新文化运动的伟大旗手鲁迅诞辰一百周年时,由中国歌舞剧院演出的歌剧《伤逝》(王泉、韩伟编剧,施光南作曲)。《伤逝》原是鲁迅的一篇著名小说,描写20世纪20年代前后一对青年知识分子(涓生、子君)勇敢冲破封建礼教束缚,追求人生幸福,但他们不懂得爱情和家庭不能超然于社会之外而孤立存在,加上自身性格的软弱,最后落得一个悲剧结局。改编者们从歌剧的艺术规律出发,将戏剧作了音乐化的处理,首先,在结构上,分成春、夏、秋、冬四场(最后回到春作结束),这不仅符合一年四季的顺序更迭,而且在剧情和音乐的展开上,也与音乐的奏鸣曲式结构原则相适应:春、夏——呈示部,爱情主题的陈述;秋、冬——展开部,主人公思想的分歧、动荡与小家庭的解体;回到春——带有再现的意味。其次,在角色的安排上,原著中只有两个人物:男主人公涓生——男高音;女主人公子君——女高音。歌剧改编者加了一个女中音和男低音作为旁白,不仅完成了表达角色内心独白的任务,而且声部齐全,可以构成完整的四重唱,为独唱、重唱、合唱、伴唱等多种演唱形式的发挥创造了条件。

这部歌剧的作曲者施光南,是中国最善于旋律创造的作曲家之一。在《伤逝》里,他借鉴了欧洲歌剧咏叹调、宣叙调、浪漫曲、叙事曲等表现形式,使这部歌剧的音乐极为丰富。主题歌《紫藤花》优美动听,表现了男女主人公纯真的爱,很有感染力。秋、冬两场戏,为了表现人物思想的矛盾冲突,音乐作了戏剧性的展开,扣人心弦。由于剧本改编者擅长于歌词写作,所以《伤逝》的唱词简洁优美、情深意切,给音乐的创造提供了良好的基础。《伤逝》创作演出的成功,为中国的歌剧舞台增添了光彩。

上面列举了近年来中国歌剧创作的新收获,从中我们可以看到,近年来中国的歌剧作品从数量上说是相当可观的,在全国范围内又有一支实力雄厚的从事歌剧创作和演出的艺术队伍,然而人们对前些年歌剧领域所取得的成绩并不满足,一些音乐理论家甚至认为中国歌剧还处于一个“寂寞”的时期。为什么会得出这样的结论呢?概括起来,大致有以下几点原因:

(1) 中国新歌剧的历史虽然不长,但是却产生了《白毛女》、《洪湖赤卫队》、《江姐》等剧目。这些歌剧,不仅戏剧情节尽人皆知,而且唱段广泛流传,是音乐会及群众文化活动中雅俗共赏的曲目,深受群众喜爱。与这些优秀剧作相比,近年的歌剧缺乏影响深远、广为传唱之作,新上演的剧目未能达到人们所期待的水平,因而不能广泛引起人们的共鸣。

(2) 与其他形式的音乐作品相较,歌剧是一门综合艺术,要提高歌剧的创作质量,

除了音乐方面的问题外，还涉及到文学、戏剧、美术等问题，需要诸多艺术环节的协调与配合。加上排演一部新歌剧所花的经费比排演其他形式的音乐作品为多，这些因素都增加了提高歌剧艺术质量的难度。

(3) 关于中国歌剧发展的一系列理论问题，如新歌剧的观念、发展方向、风格、技巧等，长期以来在歌剧界就存在着争论，理论认识上的分歧在一定程度上困扰着歌剧发展的步伐。

然而，广大的艺术工作者和政府文化部门的领导对中国歌剧事业的繁荣倾注了热情与心血。1981年12月在北京召开了歌剧座谈会，这是继1957年全国首次新歌剧讨论会以来的第二次全国性规模的专题会议，与会者100多人，分析了近年来歌剧发展的形势，回顾了中国歌剧的革命传统，会议指出提高剧本质量是提高歌剧质量的基础，提倡题材、体裁、形式、风格的多样化，强调重视歌剧艺术的音乐性。同样内容的座谈会还在1983年12月召开过。由于领导的重视和艺术家们的努力，使歌剧艺术发展的步伐加快了，1985年以来，又有一批新作问世。1986年12月，在湖南长沙举行的一次“歌剧交流演出”活动，就集中上演了《深宫欲海》等九部新近创作的歌剧，反映了中国歌剧创作的新进展。

(二) 舞剧和大型歌舞音乐

近10年来的舞剧音乐创作是相当活跃的，每年都不断有新的舞剧作品问世。通过这些创作实践，使舞剧这一外来艺术形式在处理借鉴外国和继承发扬民族传统的关系问题上积累了新的经验。

上海芭蕾舞团创作演出的芭蕾舞剧《魂》(奚其明作曲)，是1976年“文化大革命”结束以后产生得较早的一部舞剧，是根据中国现代伟大的思想家、文学家鲁迅的小说《祝福》改编创作的。主人公祥林嫂，是生活在中国封建社会底层受压迫的劳动妇女典型，舞剧通过对她悲惨身世的描述，揭露了封建制度的罪恶。由于这个故事发生在浙江一带，所以舞剧的音乐以越剧为基调，加以创造性的发挥，音乐语言和写作技巧颇为新颖，富于戏剧性与交响性。作曲家后来又把这部舞剧音乐编成具有独立意义的标题音乐作品：《芭蕾组曲——“魂”》(包括序曲、祝福之夜、亲人、地狱、呐喊五个部分)，1983年由中国指挥家陈燮阳将这部作品带到美国，在爱思本音乐节上由檀香山交响乐团演奏，获得好评。

另一部具有广泛影响的舞剧是1979年甘肃省歌舞团创作演出的《丝路花雨》(韩中才、呼延、焦凯作曲)。甘肃省地处中国西北部，是古都长安(今西安)的西部门户，著名的“河西走廊”及“敦煌石窟”就在这里，中国古代通往“西域”(今西亚、

东非及南欧一带)的交通要道——“丝绸之路”经这里延伸,是汉唐时期中外经济、文化交流的纽带。这部舞剧描写的即是盛唐时期(约公元7~8世纪)丝绸之路上的一个老画工“神笔张”和女儿英娘悲欢离合的故事。舞剧由中国传统民族乐队伴奏,旋律优美动人,地域性的风格很浓,包容了新疆各民族民间音乐、阿拉伯音乐及回教体系的音乐,既丰富多彩,又各有特色。这部舞剧曾应邀到许多国家演出,受到广泛赞誉。

古代题材和民间神话、传说是舞剧最擅长表现的,这类题材的作品在舞剧创作中占有极大的比重,除《丝路花雨》外,中国近年来所产生的优秀舞剧,有相当一部分都是表现这类题材的。重要作品有:

《文成公主》(石夫作曲),1979年由中国歌剧舞剧院创作演出。文成是公元7世纪唐太宗时期一位贤明的公主,为了加强汉藏民族的团结,唐太宗把文成公主嫁给了藏王松赞干布,这一联姻,对于安定中国西南边疆、促进汉藏民族的经济、文化交流起到了积极的作用。这部舞剧的音乐优美、古朴,作曲家对与所表现的题材有关的音乐资料,如陕西省的秦腔音乐、西安城隍庙古乐、藏族民间音乐、唐代大曲等作了研究,吸取了这些音乐的一些特点,作为艺术创造的基础。其中,文成公主的音乐主题与昆曲有联系,松赞干布的主题则由藏族民间的酒歌脱胎而来,从而准确而鲜明地塑造了舞剧的音乐形象。

《奔月》(商易作曲),1980年由上海歌剧院创作演出。这部舞剧是根据中国古代《后羿射日》和《嫦娥奔月》的神话故事创作的。它以善与恶的斗争为舞剧展开的中心线索,成功地塑造了后羿和嫦娥的形象。音乐主题以宋代诗人和音乐家姜白石(约1155~1221)歌曲《杏花天影》、《扬州慢》中的片断音调为材料,进行加工发展,并运用主题贯穿的手法配合舞剧情节的展开,旋律写作突破了过去常见的歌唱性思维模式,在旋律的器乐化方面取得了有益的经验。在配器上,作曲家将民族弹拨乐器和民族敲击乐器作为一个特性声部,加在管弦乐队之中,丰富了音乐的表现力。对于这部古代题材的创作,舞剧的编导者不停留在古风的模拟上,而是以现代人的文化成就去表现远古的生活,这种艺术见解与实践使古代题材的舞剧创作具有新的生命力。

1981年,上海歌剧院创作演出了舞剧《凤鸣岐山》(刘念劬作曲),它取材于明代神话小说《封神演义》中“武王伐纣”的故事。主要的正面人物是周武王和王姬明玉,反面人物是暴虐的昏君纣王及他的妃子妲己,作曲家除了用不同的音乐主题来刻画这些人物外,还在主题的陈述中赋予主要人物以不同的音色,如用铜管来表现武王的英武;用弦乐表现明玉的美丽;用低音描写纣王的残暴;用冷色的木管来

表现姐己的狐妖面目。此外，在和声语言方面，作曲家运用了四、五度叠置与附加音相结合的手法，加上复合功能、大七度平行及外声部反向运动等手段，丰富了音乐的表现力，使这部舞剧在塑造人物形象方面取得了成功。

继《奔月》与《凤鸣岐山》之后，上海歌剧院于1984年又创作演出了一部民族舞剧——《木兰飘香》（庄德淳作曲），这是根据南北朝时期（公元5~6世纪）北朝乐府的《木兰辞》创作的。主人公花木兰，女扮男装，替父从军，屡立战功，不图褒赏，是中国人民家喻户晓的巾帼英雄。舞剧音乐吸取了中国西北部民间音乐和南北朝时期石窟艺术的某些表现特点，用民族乐队演奏，在打击乐中发挥了军鼓的作用，加强了战争气氛的渲染。

中国各少数民族同样有许多优美动人的神话故事，近年来一些优秀的舞剧就是表现这类题材的。如辽宁省1982年创作演出了满族神话舞剧《珍珠湖》（杨志忠（满族）、刘连生、霍存慎、丛选祥、刘治国作曲）。剧中的女主角是珍珠公主，她纯洁、善良、美丽；男主角是青年渔夫舒东阿，憨厚正直、勇敢粗犷，这部舞剧歌颂了他们坚贞、圣洁的爱情。满族是中国北方的少数民族，曾生活在中国东北部的白山黑水之间，17世纪入关以后，多与汉族杂居，生活方式改变了，经过三百多年的衍化，原来的文化传统到现在已经保存得不多。在这种情况下，舞剧作者查阅了各种资料，并深入到民间，采撷满族的传统音乐素材，将这些宝贵的素材运用于创作中，如女主人公珍珠公主的音乐主题就是根据满族民歌《悠悠调》（摇篮曲）改编创作的。从这个意义上说，这部舞剧是抢救满族音乐遗产的一个收获。

1983年，四川省成都市歌舞团创作演出了藏族神话舞剧《卓瓦桑姆》（兰升尔作曲），是根据同名藏戏改编的。故事围绕花仙、国王、妖妃三个人物展开，充满了浪漫主义的色彩。花仙卓瓦桑姆，美丽、善良而慈祥，是藏族人民的理想化身，她的音乐主题以宫廷风格的囊玛音调为基础，兼有幻想性与悲剧性；国王威仪的音乐主题取材于苍劲、高亢的藏戏唱腔音调，具有悲剧和史诗的性格；邪恶的妖妃，阴险狠毒，其音乐主题采用含有三全音的西藏沙迦地区民歌音调。不同性格的音乐主题的创造，是整个舞剧音乐获得成功的基础。同类题材的作品还有青海省歌舞团创作的民族舞剧《智美更登》，也取材于藏族的民间神话，其故事情节以同名藏戏为依据。在艺术形式上，将藏戏、歌舞及民歌结合在一道。这部舞剧1984年在北京演出，得到好评。

除了神话故事和少数民族题材的舞剧外，还有一部分舞剧是根据文学名著改编创作的。如根据清代著名文学家曹雪芹的《红楼梦》创作的舞剧《红楼梦》（樊步义作曲），芭蕾舞《林黛玉》（石夫作曲），根据当代文学家巴金的同名文学名著创作的

芭蕾舞剧《家》（田丰作曲）及《鸣凤之死》（舒泽池作曲）等，都是近年来舞剧音乐创作方面较为优秀的作品。

大型歌舞中的音乐创作近年来也十分引人注目，重要的作品是大型音乐舞蹈史诗《中国革命之歌》，这是继 1964 年的《东方红》音乐舞蹈史诗后又一部再现中国革命历程的大型歌舞。它开始创作于 1982 年，初次公演是 1983 年，是纪念中国人民伟大领袖毛泽东诞辰 90 周年（1893 年 12 月~1983 年 12 月）以及庆祝中华人民共和国成立 35 周年（1949~1984）活动的一个组成部分。首都北京的一千余名文艺工作者在中共中央宣传部和中华人民共和国文化部的直接领导下集体参加了这次规模盛大的创作演出活动。这部音乐舞蹈史诗反映了中国无产阶级革命和社会主义建设不同发展阶段中的重大历史事件，包括：《序》——《“五四”运动到中国共产党的成立》——《北伐战争到建立井冈山革命根据地》——《二万五千里长征到全国解放战争》——《中华人民共和国成立到粉碎“四人帮”》——《中共十一届三中全会到第十二次代表大会》——《尾声》，概括了中国 60 多年的革命斗争历史，着重反映了新时期社会主义建设的新面貌，并在舞台上出现了中国老一辈无产阶级革命家毛泽东、周恩来、刘少奇、朱德等领袖的形象，场面宏伟、壮丽，格调雄健、抒情，以巨大的艺术感染力激励人们奋发前进。

与此同时，继舞剧《丝路花雨》之后，出现了一批再现中国古代乐舞的大型歌舞作品。音乐家和舞蹈家们在细致学习和研究古代音乐舞蹈和古代社会生活的有关史料的基础上，创造了表现古代人民的或宫廷的文化生活 and 艺术形象。这批作品中出现得较早的是 1982 年陕西省歌舞团创作演出的《仿唐乐舞》，它以唐代流传下来的音乐舞蹈资料为仿制和创作的线索，向人们展开了 1000 多年前唐代文化璀璨夺目的光彩。其中，有古朴、粗犷的《面具金刚力士》舞，有根据鼓乐资料改编的打击乐合奏《鸭子拌嘴》、《老虎磨牙》，这种无唱词、无曲调的纯打击乐曲，以其独特的组合、多变的节奏、丰富的音色，生动地描绘出其标题所提示的艺术形象。相近题材的作品还有 1983 年陕西省创作演出的《长安乐舞》，它与《仿唐乐舞》共同表现了以历史文化名城西安为中心的古代黄河流域文化中音乐舞蹈的概貌。

1983 年，湖北省歌舞团创作演出了《编钟乐舞》，一年之后，又产生了武汉歌舞剧院创作演出的大型歌舞诗乐《九歌》。这两部作品艺术地再现了长江流域古代荆楚文化中乐、舞、诗、歌的优秀成果。两千多年前，中国最早的诗歌总集《诗经》中有一部分诗（《楚风》）就与这里的民俗风情有关。战国时期著名诗人屈原（约公元前 340~前 278 年）也生长在这里，并留下了《离骚》、《九歌》等不朽的诗章。1978 年在湖北随县出土的曾侯乙编钟，以其制作的精美，音律的复杂，显示了中华古代

文明所达到的惊人高度。此外，保存在山野、流传在民间的曲调歌谣，是古代文化遗产的“活化石”。今天的艺术家们在学习古代文献及深入民间生活中，做了大量的研究工作，他们在这些丰富的文化遗产中寻找创作的灵感，通过艰苦的创造性劳动，为现代人了解古代社会生活和古代优秀的文化遗产，提供了生动的艺术形象。这些大型的歌舞音乐创作，是继承发扬中国古代音乐艺术传统的成果。

除舞剧和大型歌舞外，还有数量可观的中、小型舞蹈。这些舞蹈的音乐创作，近年来也呈现一派姹紫嫣红的兴旺景象。这方面的成果集中展现在 1980 年在辽宁大连举行的全国第一届独舞、双人舞、三人舞比赛（共有 121 个作品）中。不论是古典舞还是现代舞，也不论是芭蕾舞还是民族舞，在舞蹈音乐的语言、结构、风格、技巧以及与舞蹈的配合等方面，都有许多新的创造。这些创造，与其他音乐体裁创作水平的提高密切相关。

上面，我们简要地从歌曲作品、交响音乐作品、钢琴及欧洲管弦乐器独奏、重奏作品、传统的民族器乐作品以及歌剧、舞剧作品等几个方面介绍了近十年来中国音乐创作的概况。除上述这些音乐体裁的创作外，还有电影、电视音乐和广播、话剧的配音以及专为电子合成器而作的音乐等其他音乐创作的领域，这些方面的创作近年来十分活跃，并产生了不少优秀之作，它们与上述各门类的音乐作品共同构成了中国新时期音乐创作蓬勃发展的图像，并以其生机与活力显示出中国当代音乐创作进一步繁荣的广阔前景。

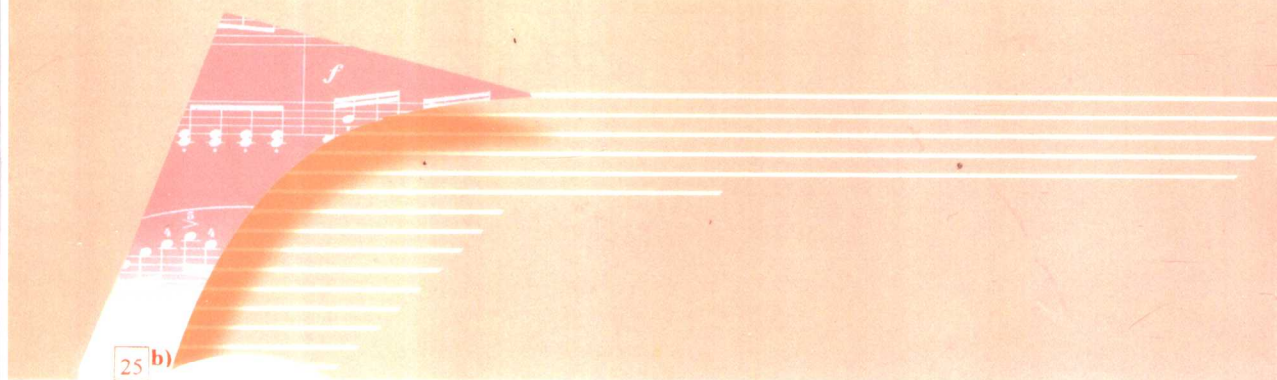


——读《我国当代音乐作品的和声创新问题》

桑 桐

有关近现代和声手法的介绍以及它们在我国音乐作品中如何应用的问题，是广大作曲者与从事作曲理论教学的师生所深感兴趣的内容。有的同志在创作中作了有意义的探索和实践，有的同志在理论上进行深入的学习和研究。王安国同志的这篇文章即是他近年来悉心研究我国音乐作品中声创新问题的一项成果。王安国同志是一位年轻的音乐理论工作者，研究问题的态度严谨认真，在我国音乐出版事业落后、作品资料缺乏的条件下，他尽力收集作品谱例，访问部分作曲同志。因此，虽然文中所涉及的作品范围有一定的限制，但本文内容还是能比较系统地概括我国当代音乐作品中和声创新手法的应用状况和需要探讨的问题。为了介绍我国音乐作品中各种创新手法，作者在论文的第二部分用充分的篇幅从六个方面分析我国音乐作品中和声创新手法的应用状况。这六个方面一般也是外国 20 世纪以来和声创新手法的基本范围，但本文紧密结合我国作品的内容和风格特点，因而在阐述上富有自己的特色。值得一提的是文章并不局限于手法的介绍，而同时对我国音乐作品中和声创新问题提出了自己的看法。第一部分阐述了和声创新的概念和基础。第三部分鲜明概括地提出了“路”与“座标”问题，指出和声创新的“路”宜宽，其“座标”，也即和声创新的基本美学原则是民族的审美心理和作品内容表现的需要。这就是说，在和声手法的创新方面要“百花齐放”、“各显神通”，但同时又要依据社会主义的、民族的美学原则。我认为这种看法是很中肯的，很有见地的。因此，整篇论文，有论有述，观点鲜明，材料丰富，分析详尽。我相信这篇论文的发表，一定会引起音乐界同志的兴趣，促进对和声创新问题的探讨和研究，因而草此短文，谨向读者推荐。

185443



ISBN 7-5621-3041-8



9 787562 130413



ISBN 7-5621-3041-8/J·292

定价: 20.00 元

现